



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2009년 2월
석사학위논문

2
0
0
9
년

2
월

석
사
학
위
논
문

린펑미엔(林風眠)의 회화세계 연구

(

)

조선대학교 대학원

미학미술사학과

권 은 애

권

은

애

린펑미엔(林風眠)의 회화세계 연구

A Study on Lin Feng Mian's Art Theory and His Paintings

2009년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

권 은 애

린평미엔(林風眠)의 회화세계 연구

지도교수 조 송 식

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함

2008년 10월 일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

권 은 애

권은애의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 김 하 립 인

위 원 조선대학교 교수 김 승 환 인

위 원 조선대학교 교수 조 송 식 인

2008년 11월 일

조선대학교 대학원

中文抄錄

論林風眠的繪畫世界

本論文試從下述三個方面，談論林風眠(1900~1991)將傳統的中國畫向現代繪畫方向發展的貢獻，而被評為中國現代繪畫的創始者和革新的美術教育家及美術理論家的繪畫世界。

首先，考察林風眠的生平和社會環境，以及他的藝術觀和繪畫創作所帶來的影響，第二，將他以中西美術融合為基調的作品，分成人物畫、風景畫、靜物畫、仕女畫、花鳥畫等五種類形進行分析。第三，分別以他繪畫的特色對他融合中西美術、個性的表現、新形式的構圖及抒情的色彩等來研究他的繪畫世界。

林風眠並沒隨和當時流行的寫實主義的繪法。他始終一貫地學習自然，並以此為基礎強調自由創作和個性的真實表現。他為了強調這一主張，一方面試從民間藝術中吸收其精粹，並從中國畫全盛的唐宋時期的精神中，尋找出路來表現其自由情緒。另一方面具體地積極運用野獸派、立體派等西方現代繪畫方法來走向中西繪畫融合的道路上。即使因此而讓他在文化大革命時期被蒙為“黑畫家”而受到排斥，但可說他在中國傳統繪畫和現代繪畫之間架起了橋梁。尤其是他不像徐悲鴻(1894~1953)及蔣兆和(1904~1986)等僅局限於人物畫，他的藝術世界擴展到風景畫、靜物畫，甚至涉及到傳統的仕女畫、花鳥畫等繪畫領域。

林風眠的繪畫特徵首先可以說是中西美術的融合，他從未把中國和西方的美術區分過，而認為兩者是有互補性的關係，他想從兩者中取長補短來探索出新的中國現代美術方向的可行性。他把這可行性歸結為個性的表現，由此試圖接受新的現代式構圖，即不作傳統的畫軸或卷軸，而代以方架形的視覺構圖，和強調抒情的色彩。

林風眠所表現出的各種特色，可以說和今天受到世界美術界矚目的中國現代美術有着很深的關係，中國現代美術雖然受到西方美術的影響很大，但也不能否認它也是從中國古代美術的基礎上發展起來的。換句話說林風眠在藝術上的苦悶也是當今現代美術家的樣相，這樣看來林風眠生前活躍的中國近代美術，可以從現代美術和古代美術的連接中理解體會。

中心語：人物畫，風景畫，靜物畫，仕女畫，花鳥畫，中西美術的融合，個性的表現，新形式的構圖，抒情的色彩

목 차

<중문초록>	i
제 1장 서론	1
제 2장 중국 근대 화단의 활동양상 및 특징	6
제1절 중국 근대 미술의 전개 양상	7
1. 상해화단	7
2. 북경화단	8
3. 남경화단	10
4. 광동화단	11
제2절 중국 근대 미술의 특징	13
1. 전통문인화의 전개 양상	13
2. 근대적 미술로서의 학교파의 활동양상	16
제 3장 린핑미엔의 생애와 창작활동	18
제1절 성장기(1900~1918)	18
제2절 유학기(1919~1925)	22
제3절 예술운동기(1926~1937)	25
제4절 화풍형성기(1937~1977)	28
제5절 창작전념기(1977~1991)	31
제 4장 린핑미엔의 회화세계	33
제1절 인물화	33
제2절 풍경화	39
제3절 정물화	44
제4절 화조화	45
제5절 사녀화	48
제 5장 린핑미엔의 회화 특색	50

제1절 중서회화의 조화	50
제2절 개성적인 표현	52
제3절 새로운 형식으로서의 구도	54
제4절 서정적 색채	55
제 6장 결론	57
참고문헌	60
도판목록	63
도판	66

제 1장 서론

1840년 아편전쟁 이후 지속적인 서구 세력의 침략을 받았던 중국은 양무운동, 변법운동을 거쳐 1911년 신해혁명을 통해 전제왕조체제인 청나라를 멸망시키고, 근대화의 길을 걷기 시작했다. 봉건사상과 제도를 타파하고, 민주주의와 과학을 도입하자는 1919년 5·4 운동을 통해 중국 사회는 본격적인 근대기로 들어섰다. 이러한 사회·정치적 변화는 문화와 예술 방면에도 커다란 영향을 미쳤다. 무엇보다도 큰 특징은 서양문화의 대규모 유입이다. 이는 중국 전통문화와 큰 충돌을 일으켜 서양문화에 대한 새로운 담론을 형성하였고, 특히 서양문화의 수용과 이것의 전통문화의 융합에 대한 논쟁을 가속화하였다.¹⁾ 이는 미술에도 이어졌다. 중학위체(中學爲體)와 서학위용(西學爲用)²⁾의 영향을 받은 많은 사상가·화가·이론가들이 ‘미술혁명’을 주장하여 점차 서양미술교육이 확대되었다. 서양미술학교가 설립되면서 적극적으로 서양미술이 수용되었으며, 다른 한편으로는 전통미술과의 조화를 꾀하려는 움직임이 일어났다.³⁾ 그중에서 당시 학교 교육의 주축을 이뤘던 유학과 화가로는 유럽에서 돌아온 린펑미엔(林風眠 1900~1991)⁴⁾과 쉬베이홍(徐悲鴻 1895~1953), 리우하이수(劉海粟 1896~1994), 그리고 일본에서 돌아온 가오젠푸(高劍夫 1879~1951) 등을 들 수 있다. 서양화의 조형 관념에 대한 이해를 바탕으로 전통중국화를 재해석한 이들의 교육사상 및 화풍은 중국 근대화(近代畫)를 이끌어가는 주축을 형성하며 화단에 큰 영향을 끼쳤다.

특히 린펑미엔은 시대의 조류 속에 미술혁명을 위한 근대적 교육과정을 개설하여 후학들에게 많은 영향을 주었으며, 과거의 낡은 틀을 깨고 예술의 본질을 추구하고자 하였다. 그는 처음에는 부친의 훈도 속에서 『개자원화전』⁵⁾을 임모하면서 전통적인 그림을 배웠고, 중학

1) 리쩌허우, 「계몽과 구망의 이중변주」, 『중국현대사상사론』 (한길그레이트북스, 2005), 참조. 이는 1980년대 중국의 ‘문화열’ 논쟁에도 계속 이어진다. 『현대중국의 모색』 (동녘출판사, 1998)에는 그 논쟁을 크게 4가지로 분류하였다. 즉 ‘유학부흥론’, ‘비판계승론’, ‘서체중요론’, ‘철저재건론’이다.

2) 양계초, 「서양사상의 유입」 『중국근대의 지식인』 (혜안, 2005), 참조. ‘中學爲體,西學爲用’은 양무운동시기에 나타난 말로 장지동(張之洞) 가장 즐겨 사용하였으며, 중국의 사상과 학문을 본체로 하고, 서양의 학문을 응용한다는 뜻으로 많은 이들의 동조를 얻었다. 당시 사람들은 서구의 기술이나 능력을 제외한 학문은 일체 인정하지 않았던 점은 이러한 사상이 반영된 것이다.

3) 孔新苗 外, 『中西美術比較』 (山東畫報出版社, 2002), 참조.

4) 중국어 표기는 현대 인물은 중국어 음으로 표기했고(국립국어연구원의 외래어 표기법의 의거), 근대 이전은 한자음으로 표기하였다.

5) 『개자원화전(芥子園畫傳)』은 중국 청(淸)나라 초엽의 화가 왕개(王概)·왕시(王蓍)·왕얼(王翬) 3형제가 편찬한 화보(畵譜)로 초집은 모두 5권이며 1679년에 간행하였다. 1권에는 역대의 화론 요지와 왕개의 설, 안료(顔料) 및 채색(彩色)에 대하여 말하였고, 2권 이하에서는 산수화의 묘법(描法), 선인의 필법을 도시하였다. 2집은 왕개·왕시·왕얼 형제가 편집한 매란국죽보(梅蘭菊竹譜)를 3집은 초충영모화첩보(草蟲翎毛花卉譜)를 실어 각각 1701년에 나왔으며, 4권은 인물의 화보를 다뤘고 1818년(嘉慶 23년)에 출판된

교에서는 스승 량바이충(梁伯聰)에게 전통적인 산수화, 화회화, 영모화를 배웠다. 그 후 그는 19세에 유럽에 유학하여 본격적으로 화업에 입문하면서⁶⁾ 6년간 서양회화를 배우게 된다. 그리고 아이러니하게도 서양미술을 배우던 중 스승 Yancesse의 충고와 가르침으로 동양회화의 중요성을 재인식하게 되면서 유럽의 미술관에 있는 많은 동양미술을 접하고 귀국했다. 그는 이러한 탐구 과정에서 자신의 회화예술이 나아갈 방향을 찾았다. 귀국 후, 1928년부터 교단에서 유화와 중국화를 혼용하여 그렸다가 1939년을 기점으로 집중적으로 중국화를 그려 새로운 회화를 창안하였다. 즉 그의 회화는 서양과 동양 회화의 융합이라고 할 수 있으며, 이러한 입장에서 가장 개성적인 화가라 할 수 있다.

린펑미엔의 이러한 예술활동과 미술사상의 중요성에도 불구하고, 예술사상과 예술에 대해서는 의외로 체계적인 연구가 이루어지지 않은 현실이다. 현재 중국에서의 린펑미엔에 관한 대표적인 연구는 『林風眠研究文集』⁷⁾과 『林風眠論』⁸⁾등을 들 수 있다. 이 두 권의 연구서는 체계적인 연구라 할 수 없지만 많은 연구논문이 실려 있어 린펑미엔의 예술에 접근할 수 있는 좋은 자료이다. 『林風眠研究文集』은 1989년 11월 북경에서 개최된 ‘린펑미엔 예술연구회’와 1993년 항주에서 열린 ‘항주 린펑미엔 연구회’에서 발표된 논문 및 간행물들에 실린 린펑미엔 관련 논문들을 편집한 자료이고, 『林風眠論』은 린펑미엔의 지인들이 그의 미술 교육과 예술운동, 그리고 회화세계에 대해 논한 것으로서 당시 중국학자들의 린펑미엔에 대한 다양한 견해를 살펴볼 수 있는 것이다. 그 이후로 중국 근대미술사에 있어서의 린펑미엔에 대한 중요성을 강조하는 자료들이 많이 출간되었다.

메이모성(梅墨生)은 『現代書畫家批評』⁹⁾에서 “만약 쉬베이홍이 주로 현대인물화에 영향을 끼쳤다고 한다면, 린펑미엔은 화조·산수 방면에서 더 많은 영향을 끼쳤다. 린펑미엔은 회화예술로 중서를 소통해내는 가장 큰 노력을 했을 뿐 아니라 일정한 수준의 전통 문인화 범맥을 이어, 중국화의 표현 공간을 넓혔다.”고 린펑미엔을 평가했으며, 사오다전(邵大箴)은 『他走在時代的前面』¹⁰⁾에서 다음과 같이 린펑미엔의 중요성을 언급하고 있다. “그는 중국 미술계 최초로 가장 엄숙하고도 진지하게 서양현대미술을 연구한데다, 중국의 전통에 근간을 둔 사람이다. 우리의 존경을 받을만한 다른 선각자도 있었고, 또 현대예술선언과 강령을 제시한 사회집단도 있었다. 하지만 린펑미엔처럼 끈기 있게 이를 지속한 이도 없었고 또 그

었다.

6) 張美恩, 「生平」, 『林風眠的藝術』, 林風眠畫展場刊, (香港藝術中心編印, 1992年) p.30

7) 鄭朝編, 『林風眠研究文集』(中國美術學院出版社, 1995年).

8) 鄭朝, 『林風眠論』(浙江美術出版社, 1990).

9) 梅墨生, 『現代書畫家批評』(北京圖書出版社, 1999年 7月), p.300.

10) 郎邵君, 「他走在時代的前面」, 『中國名畫家全集-林風眠』(河北教育出版社, 2002年 12月), p.218.

만큼 서양현대예술의 본질을 파악하고 있는 이도 없었다. 그의 학습·연구 그리고 수용은 모두 새로운 창조를 위해서였다. 이로 인해 그의 예술은 동시대인들 중에서 가장 현대성을 가지며, 가장 구성 의미가 있고, 가장 형식감을 가진다.”고 말했다.

또, 선러우젠(沈柔堅)은 『林風眠的藝術魅力永存』¹¹⁾에서 “린펑미엔은 예술에 있어서 조속하고 또 늘 시대를 따라 신고봉(新高峰)을 넘던 대가(大家)였다.”라고 말했고, 완칭리(万青力)도 『化作春泥更護花』¹²⁾에서 “린펑미엔 선생의 20세기 중국회화사상에서의 지위와 영향 그리고 그의 중국현대예술교육에 대한 공헌은 그가 의심할 여지없는 근현대의 확실한 예술 종사임을 나타내는 것이다.”고 말했다. 수리원(蘇立文) 역시 『林風眠-中國現代繪畫的先驅者』¹³⁾에서 “린펑미엔이 중국현대회화사상 독특한 지위를 차지하는 것은 이미 세계가 공인한 것이다.”라고 말하며 그의 중요도를 강조하고 있다. 이와 같은 평가를 종합하여 보면 린펑미엔이 중국 근현대미술에서 매우 중요한 인물임을 알 수 있다. 그러나 그에 대한 연구는 앞에서 지적했듯이 쉬베이홍과 같은 중국근현대화가들에 비하면 부족하다고 할 수 있다.

한국에서의 린펑미엔에 관한 연구는 초보적 수준으로 현재 몇 권의 단행본¹⁴⁾에서 간략하게 언급되고 있으며, 두 편의 린펑미엔의 예술세계를 다룬 논문¹⁵⁾이 있다. 이 두 논문은 린펑미엔의 생애 및 미술교육이념이나 예술 운동을 중심으로 그의 예술사적 흐름을 분석하고 있다.

위에서 언급된 중국인의 평가와 한국의 논문들은 대부분 린펑미엔의 서양화 도입기의 교육활동 및 동서예술의 융화라는 측면을 주로 다루고 있다. 그러나 단순한 기법상에서의 조합보다는 중국 예술과 서양현대예술에서 양자간의 정신상의 결합점이 무엇인가, 또 수묵과 채색을 서로 융합함으로써 현대적 의미로서 예술의 새로운 경지를 창조하려고 한 노력에 관한 연구는 다소 소홀히 연구한 측면이 있다. 이러한 문제의식에 근거하여 본 논문에서는 린펑미엔이 살았던 미술환경 및 그의 생애와 예술적 변화의 전개, 그리고 작품을 장르별로 분석하고 아울러 회화적 특색을 살펴보고자 한다.

제 2장에서는 린펑미엔의 예술세계가 형성되었던 시대환경과 중국 근대 화단의 활동양상을 살펴보고자 한다. 린펑미엔은 유럽에서의 탐구와 근대 초반의 화단에서 받은 영향으로

11) 郎邵君, 「林風眠的藝術魅力永存」, 위의 책, p.219.

12) 郎邵君, 위의 책, p.219.

13) 郎邵君, 『中國名畫家全集-林風眠』(河北教育出版社, 2002年 12月), p.220.

14) 양신 외, 『중국회화사 삼천년』(학고재, 1999), 장준석, 『중국회화사론』(학연문화사, 2002), 낭소군, 『중국 근현대 미술』(시공아트, 2005), 크레그 클루나스, 『새롭게 읽는 중국의 미술』(시공아트, 2007) 등이 있다.

15) 김현영, 『林風眠(1900-1991)의 藝術思想과 繪畫世界』(홍익대석사논문, 2000), 방영애, 『林風眠에 관한 研究』(홍익대석사논문, 2003)이 있다.

자신의 화풍을 형성하게 된다. 따라서 이 장에서 다루어지는 근대 화단은 근대 형성기부터 항일전쟁기까지를 중점적으로 다루고자 한다. 특히 여기서는 상해, 북경, 남경, 중경 등지에 형성되어있던 화단의 경향을 알아보고, 이를 다시 크게 전통과 근대라는 두 측면으로 나누어 고찰함으로써 린펑미엔과 그 시대가 어떻게 서로 영향을 주고받았는지를 살펴보고자 한다.

제 3장에서는 린펑미엔 개인의 측면을 부각하면서 생애와 예술의 전개를 살펴보고, 그의 삶이 회화예술형성에 어떠한 영향을 주었으며, 또 예술사상이 당시의 예술 기조 형성에 어떠한 영향을 주었는지를 탐구하고자 한다. 특히 3장에서는 그의 삶과 화풍의 변화를, 기초적인 학습 능력을 배양하는 ‘성장기’, 매주중학을 졸업한 다음 본격적으로 회화를 탐구하기 시작한 ‘유학기’, 귀국해서부터 학교의 교장으로서 사회활동과 미술교육에 힘썼던 ‘예술운동기’, 항일전쟁기의 도피 및 사회로부터 배척당하던 시기에 실험적인 작품을 대량 창작했던 ‘화풍형성기’, 노년에 홍콩으로 이주한 뒤 다시 청년기 같은 창작열정을 보여준 ‘창작 전반기’ 등 모두 다섯 시대로 나누어서 살펴볼 것이다. 이와 더불어서 미술로서 사회를 개혁하고자 한 그의 예술사상 및 다양하게 양식을 변화시켜 가는 과정을 살펴볼 것이다.

제 4장에서는 그의 인물화, 풍경화, 정물화, 화조화, 사녀화를 통해 나타나는 회화세계를 고찰하고자 한다.¹⁶⁾ 린펑미엔의 인물화는 좀더 세분하면 현실인물, 희극인물, 고대 복장의 인물, 누드 등으로 나뉘고, 그 중 현실인물은 어녀 같은 현실인물과 현대 여인화로 나뉜다. 현대 여인화는 주로 현재 인물을 대상으로 하고 있다. 사녀화는 과거 양식으로 그린 인물화이나, 사녀화를 이후 연구자들이 인물화로 포함하지 않고 별도로 분리시켜 한 장르로 구분한 것은 린펑미엔의 전통을 중시한 태도를 중히 여겼기 때문이다. 사녀화는 누드와 유행복을 입은 사녀는 드물고 고대복장을 한 사녀들이 대다수이다. 사녀화의 화법 풍격은 대체로 두 가지로 나뉘볼 수 있다. 한 종류는 묵필로 윤곽선을 그리고 먹과 색으로 칠하는 비교적 전통 사녀에 가까운 양식이고, 또 한 종류는 채묵화를 사용하고 약간 빛을 표현했으며 신체는 평면적으로 칠하고, 먹으로 백분과의 사이에 의복무늬의 윤곽선을 그린, 대부분 반구체·반추상의 환경을 묘사한 몽롱한 분위기를 가진 유형이다. 풍경화는 주로 직접적인 사생을 하기보단 기억에 의존하여 내적 심상을 표현해 내는데 중점을 두고 있으며, 정물화와 화조

16) 인물화, 풍경화, 정물화, 화조화, 사녀화 등 5가지로 장르를 분류한 것은 랑사오쥘(郎紹君)의 입장이다. 일반적으로 전통적인 동양화의 장르적 분류는 북송말기 『선화화보(宣和畫譜)』에 나오는 십과, 즉 도석, 인물, 궁실, 번죽, 용어, 산수, 축수, 화조, 묵죽, 소과로 분류한다. 랑사오쥘이 린펑미엔의 미술을 인물화, 풍경화, 정물화, 화조화, 사녀화로 나눈 것은 서양 장르의 분석에 주로 입각한 것인데, 그것은 바로 린펑미엔의 예술세계를 보여주는 한 면이라 할 수 있다. 또한 사녀화는 당나라 시대 유행한 장르인데 이를 예술의 한 장르로 다루는 것은 특이하다고 할 수 있다.

화 및 사녀화는 린핑미엔 전성기를 대표하는 중요한 회화 장르 중 하나로 항일 전쟁기에 그 전형을 이루었다.

제 5장에서는 회화적인 특색을 분석하고자 한다. 린핑미엔이 살았던 시대에는 많은 예술가나 지식인이 서양과 중국 전통의 융합을 통해 새로운 가능성을 모색하는데 힘썼고 린핑미엔 역시 그러했다. 따라서 그가 추구했던 사의와 단순화를 중시하고 전통적인 재료와 도구 사용을 부정했던 중서융합의 모색방법을 연구하여 이를 통해 나타난 개성적인 표현을 고찰한다. 그리고 이를 다시 사각형 구도와 서정적 색채 두 측면에서 다루고자 한다. 구도는 그림의 형식을 말해주는 것으로, 린핑미엔은 정물화를 통해 사각형 구도를 많이 실험했다. 이는 서양화의 화구 틀의 개념을 차용한 것이다. 색채는 내면적 감정의 표현과 관련되는 것으로, 주로 화조화에서 백로나 작은 새, 까마귀, 울빼미 등을 통해 울적하면서도 고요한 내면의 정서적 심상을 나타내거나, 새를 의인화하여 감정을 전달하기도 하였다. 여기에는 색채의 표현이 강조되고 있기 때문에 색채가 상징성을 드러낸다고 할 수 있겠다. 또한 이것은 인물화·풍경화·정물화 및 그의 회화 전반에 흐르는 고요함과 슬픈 분위기가 색을 통해 나타난 것이다.

결론 부분에서는 전통을 창조적으로 해석하고 계승한 린핑미엔의 회화와 회화이론이 근현대회화사에서 갖는 의의와 후대에 끼친 영향에 대해 서술하고자 한다.

제 2장 중국 근대 화단의 활동양상 및 특징

중국은 1840년의 아편전쟁 이후, 약 100년간 연이어 태평천국의 난(1851~64)·제 2차 아편전쟁(1856~1860)·청일전쟁(1894~1895)·의화단사건(1900)·신해혁명(1911) 그리고 중일전쟁(1937~1945)을 겪었다. 밖으로는 제국주의 열강의 침입이 계속되었고, 안으로는 전통 봉건체제가 붕괴되었으며, 군벌은 서로 다투는 등 정치사회적 혼란으로 국민들은 궁핍과 망국의 절망에 빠져있었다.¹⁷⁾ 그러나 5·4운동을 시작으로 민족해방의 물결이 서서히 청년과 노동자 사이로 퍼졌고, 국민당과 공산당의 내전을 거쳐 1949년 10월 중화인민공화국이 창건되었다. 이렇게 아편전쟁에서 중화인민공화국에 이르는 약 100년간을 5·4운동이 일어난 1919년을 경계로 그 이전을 근대, 이후를 현대로 다시 시대 구분한다.¹⁸⁾

그러나 중국 근대 미술은 리저허우가 말하는 근현대를 포괄하여 1949년까지를 말하는 경우가 많다. 이 당시 근대 미술은 정치적 사회적인 변천과 맥을 같이 한다고 할 수 있다.¹⁹⁾ 주지하듯이, 이 시대는 만주족의 통치가 막을 내리고, 중국이 세계를 향해 문호를 개방하는 시점이자 혁명이 준비되는 단계였으며, 중국이 근대로 진입하는 때였다. 회화에서도 중국과 외국의 양식(樣式) 간의 긴장이 드러난 시기였으며, 근대적인 회화이론과 근대 중국 예술의 토대가 마련된 시기였다.²⁰⁾ 서양미술의 유입에 따라 회화의 범주가 확장되고, 서양화와 구별하기 위해 ‘중국화(中國話)’라는 새로운 개념도 생겨났다.²¹⁾ 이러한 변화들을 수반하는 당시의 중국 화단은 지역적으로 크게 상해화단, 북경화단, 남경화단, 광동화단 등으로 나뉘볼 수 있으며, 내용적으로는 크게 전통문인화의 활동과 근대미술로서의 학교과 활동으로 구분할 수 있다. 이러한 당시 화단의 활동과 특징은 린펑미엔의 예술세계 형성에 밀접한 관련을 갖는다.

17) 郎紹君, 『現代中國會話論』(廣廣美術出版社, 1999年), p.71.

18) 리저허우, 「1920년대 과학과 현학의 논쟁」 『중국현대사상사론』(한길그레이트북스, 2005)에서 “중국 현대사의 기본 문제들은 모두 5·4로 거슬러 올라갈 수 있으며, 사상문화나 이데올로기의 영역에서는 특히 그러하다.”고 보고 있다. 그는 여기서 5·4운동의 가장 큰 성과물인 백화문이 문학형식 뿐 아니라 전통적인 문화심리 구조에도 큰 영향을 끼쳤다고 평가하고 있다. p.105.

19) 양신 외, 위의 책, p.296.

20) 양신 외, 위의 책, p.296.

21) 양신 외, 위의 책, p.300.

제1절 중국 근대 미술의 전개양상

1. 상해화단

상해화단은 서양화연구에 전념하던 청년화가들을 중심으로 형성되었다. 1911년에 중국인 최초로 서양화법을 배웠던 리안(李岸)이 동경미술학교를 마치고 귀국하였으며, 다음해인 1912년에는 리우하이수(劉海粟)가 서양화에 관심을 가지고 있었던 우스광(烏始光)·장젠광(張聿光) 등과 함께 중국 최초의 미술학교인 상해도화미술원(上海圖畫美術院)을 설립하여 유희풍의 필치를 국화에 도입하고 신국화의 형성에 기여하였다. 서양화를 국화의 개량에 이용하는 것을 목적으로 하였기 때문에 여전히 국화를 가르쳤다. 1912년 국화과가 설치되고 왕야천(汪亞塵)이 선생을 가르쳤으며, 1917년에는 동경미술학교를 막 졸업한 지양신(江新)이 교무주임으로 영입되었다. 상해도화미술원은 수 년 후에 발전적 해체를 통해 상해전과학교로 개편하였다. 천바오이(陳抱一)는 서양화에서 출발하였던 화가들 대부분이 중국화로 되돌아가는 추세 속에서도 일관되게 서양화의 길을 계속 걸었다. 그는 일본 유학시절에 동경에서 왕야천(汪亞塵)·엔지카이(嚴智開)·왕양양(汪洋)·쉬둔구(許敦谷)·후건텐(胡根天) 등과 함께 서양화를 배웠다. 1921년에 귀국하여 신주여학미술전과학교(神州女學美術專科學校), 상해예술전과사범학교(上海藝術專科師範學校), 중화예술대학(中華藝術大學), 희양미술원(唏陽美術遠)에서 서양화의 교육에 힘썼다. 그는 선생을 그림의 기본으로 여겨 중시하였지만, 임도가 중시되어지던 당시에는 그의 생각은 좀처럼 받아들여지지 않았다. 이후, 선생의 중요성이 정확히 인식된 것은 유럽에서 돌아온 쉬베이홍에 의해서이다.²²⁾ 쉬베이홍의 ‘소묘신칠법(素描新七法)’²³⁾은 당시 선생에 관한 가장 대표적인 이론이었다. 쉬베이홍의 소묘신칠법은 일종의 조형과학으로 간주될 정도로 이후 중국 화단의 사실주의적 표현에 많은 영향을 끼쳤다.

그 외, 1910년부터 30년대 걸쳐서 상해에서 신국화(新國畫)를 형성하였던 화가로는 상해미전(上海美專)을 졸업한 후 잠시 남경의 중앙대학에서 가르치고 돌아와 혁신운동을 계속했던

22) 장준석, 위의 책, p.333.

23) 쉬베이홍의 소묘신칠법(素描新七法)은 ‘첫째, 경영득의(位置得宜; 위치가 적절하게 안배되어야 함), 둘째, 비례정확(比例正確; 비율이 정확하여야 함), 셋째, 흑백분명(黑白分明; 흑과 백을 명확히 하여야 함), 넷째, 동태천연(動態天然; 움직임이 자연스러워야 함), 다섯째, 경송화해(勁松和諧; 가뿐하며 잘 어울려야 함), 여섯째, 성격화현(性格華現; 성격이 명확하여야 함), 일곱째, 전신아도(傳神阿堵; 정신을 전달하여야 함)’을 말한다. 장준석, 위의 책, p.333.

쉬스치(許士麒), 동경미술학교를 졸업한 니이더(倪貽德)와 리우시(劉獅), 산수화에 수채화풍의 필치를 보인 루지판(盧寄凡), 백아회화연구소(白鵝繪畫研究所)를 주재한 두쉐어우(都雪鷗)와 천치우차오(陳秋草), 40년대에 들어와서부터 활약을 시작한 공사오위(孔小瑜) 등이 있다. 또한 구안리양(關良)과 푸바오스(傅抱石)는 함께 일본에서 서양화를 배우면서 원전파(院展派)로부터 보다 많은 영향을 받았다.

당시 서양화의 영향은 중국 전통화가에게도 미치고 있었다. 어려서부터 고화(古畵)를 배운 후양빈홍(黃賓虹)은 중년 경까지의 산수화에서는 확실히 송원산수화의 영향을 농후하게 보이지만, 그 이후에는 수직의 구도를 기본으로 한 산수화에 횡적인 확장을 반입하고, 운율적인 대비가 강한 묵법을 사용하는 등 인상파적인 작품을 보여준다. 게다가 만년에는 농묵을 주조로 선명한 색채와 대조를 보이는 중후한 색조를 만들어 냈으로써, 산수화를 근대의 사생화로 전환시켜 현대중국화에 중요한 영향을 주고 있다. 그는 고미술을 소개²⁴⁾하고 미술사학의 발전에 힘쓰는 동시에 상해미술전과학교(上海美術專科學校)와 북경예술전과학교(北京藝術專科學校)에 재직하면서 미술교육에도 공헌하였다. 그 외 중국화에 근거하면서 서양화를 일정 정도 수용했던 화가들로는 밀봉화사(蜜蜂畫社)를 일으켰던 정우창(鄭午昌)과 순쉐니(孫雪泥)를 들 수 있다. 마찬가지로 전각가로서도 알려진 덩푸지(丁輔之), 화조화의 리우빈(柳濱) 그리고 호랑이 그림으로 이름이 높은 지양저(張澤), 여류화가인 구칭야오(顧青瑤)와 우칭시아(吳靑霞) 등도 중국화에 근거하면서 서양화를 수용한 화가들로 볼 수 있다.

한편, 여전히 국화의 전통을 고수한 화가들로는 우창수오(吳昌碩)가 죽은 후 상해화단의 총수가 된 왕이팅(王一亭)을 필두로 묵송(墨松)으로 유명한 탕디(湯滌), 미술사가로서 이름이 높은 루젠화(俞劍華), 온화한 필치로 산수를 묘사한 펑지옹(馮迥) 외에, 우정(吳徵)·시충평(施狃鵬)·허텐젠(賀天健)·첸야(錢厓)·시에공잔(謝公展)·후팅루(胡汀鷺)·상성바이(商笙伯)가 있으며, 매 그림으로 유명한 가오스셴(高時顯)과 전통적인 화풍을 심도있게 연구한 잉예핑(應野萍)등도 서양화의 유입이 가장 격렬한 시대에 전통회화의 명맥을 이어나갔다.

2. 북경화단

북경화단은 전통적인 국화가 지배적이었으며, 네 지역 화단 중 가장 침체기를 겪고 있었다. 청말에 일본의 동경고등사범학교에서 박물관학을 배우고 돌아온 천형커(陳衡恪)는 이러한

24) 『신주국광집(神州國光集)』·『신주대관(神州大觀)』·『미술총서(美術叢書)』 등을 편집했다.

민국 초기의 북경화단에 새로운 바람을 불러일으켰다. 그는 북경고등사범학교와 국립북경미술전문학교에서 가르치며, 양주(楊州)파의 화풍 안에 서양화의 기법을 이용한 새로운 화풍을 이룩하였다. 또 그가 만년에 그린 노동하는 사람들의 모습은 가장 일찍 사회적인 제재를 취한 것이었다.

북경화단은 수도 체제의 정비에 따라 생기를 되찾았으며 국립미술전문학교(國立美術專門學校)와 중국화학연구회(中國畫學研究會)의 설립으로 한층 더 활발한 활동이 전개되었다. 여기에는 외국을 본받아 문화운동을 진흥하여 근대국가의 체제를 정비하고자 하는 정부의 의향도 영향을 미치고 있었다. 이는 상해화단이 화가들 자신의 힘으로 발전을 이룩하고 있던 것에 반해 북경화단이 관료주도형 발전이었음을 보여준다.

북경미술전문학교는 1918년에 중국화와 디자인의 두 과로 발족하고 다음해 서양화과를 개설했으며, 1925년 음악과 회극 두 과를 증설하고 국립 북경예전으로 바뀌 불렸다.²⁵⁾ 중국화학연구회는 일본 회화계의 활발한 움직임에 자극을 받았던 진청(金城)과 조자오상(周肇祥)이 천형커(陳衡恪)·사오순(蕭瑟)·타오롱(陶淪)등과 도모하여 조직하였던 것으로, 이들은 국화의 연구와 개량을 목적으로 하고 기관지의 발행 및 전람회 개최 등을 거행하였다.

회원은 처음엔 북경을 중심으로 모집하였지만 나중에는 전국으로 확대되었고, 1946년경에는 그 수가 천 명을 넘어섰다. 주요 회원으로는 맑고 아름다운 색조로 산수와 인물을 묘사한 푸루(傅儒), 온화한 화풍의 화훼를 묘사한 천년(陳年), 발묵산수에 특색을 보인 친종원(秦中文), 산수와 화조에 문인화의 전통을 고수한 왕쉐타오(王雪濤), 몽고족의 출신으로 산수에 뛰어난 후페이형(胡佩衡), 산수에 새로움을 보인 우시정(吳熙曾)·우셴정(吳顯曾) 형제, 공필의 화조화를 그린 우페이언(于非闇) 등이 있는데, 그들 중 많은 사람들이 1949년 사회주의 정권이 수립된 후에도 일선에서 활약을 계속했다.

대표적인 화가로는 치바이스(齊白石)²⁶⁾ 장자오허(蔣兆和)²⁷⁾ 등이 있다. 치바이스는 어려서부터 그림을 좋아하여, 거의 독학으로 서·화·전각을 배웠다. 1912년 중화민국이 수립되면서부터 북경에 정착하여 그림을 팔아 생활하였던 그는 1922년에 동경에서 열린 일화회화연합전(日華繪畫聯合展)에 출품 하여 명성을 얻었고, 잠시 국립북경미술전문학교의 교수를 지

25) 郎紹君, 『林風眠』(河北教育出版社, 2002) p.15.

26) 치바이스(齊白石 1860~1957) 중국 청말에서 현대까지 활동한 화가. 화초·영모(翎毛)·초충류(草蟲類)의 명수로 알려졌고 전각(篆刻)에도 솜씨가 있었다. 그의 그림은 석도(石濤)·서위(徐渭) 등 양주계(揚州系) 화풍을 계승하였다. 주요 작품으로 『화훼화첩(花卉畫冊)』 등이 있다.

27) 장자오허(蔣兆和 1904~1986) 독학으로 그림을 공부하여 1929년 상하이에서 열린 교육부 주최 전국미술전람회에 출품하여 인정을 받았다. 1930년 남경(南京)중앙대학 미술계 조교수가 된 후 상해미술전과학교(美術專科學校) 교수를 거쳐 국립 북경(北京)예술전과학교 교수가 되었다. 제제는 주로 자신이 실제로 본 거지·유랑민·노부(老婦)·맹녀(盲女)·고기(鼓妓) 등이 있다.

내기도 하였다. 그의 그림은 팔대산인과 석도(石濤)의 그림을 참작하여 화훼(花卉)에 특의하였다. 화풍으로 볼 때 구파(舊派)의 화가이지만, 1949년 이후 신파(新派) 미술이 득세했음에도 불구하고 노년의 10년간 많은 영예를 얻었다.

장자오허(蔣兆和)는 국화의 전통이 강하고 보수적인 북경화단에서 유럽풍의 사실주의를 받아들여 충격을 주었다. 장자오허는 사천의 가난한 집에서 태어나 일찍 양친을 잃고 방랑하다가 상해로 가서 광고점에 근무하면서 서양화를 배웠다. 소년기부터 청년기까지의 이러한 고달픈 체험이 거지·유민·매춘부 등 사회의 하층 사람이나 가난한 사람을 제재로 하는 그림을 많이 창작하게 만들었다. 그는 상해미술전과학교·남경국립중앙대학의 교수직을 역임한 후에 1937년 국립북경예술전과학교 교수가 되었다. 그는 서양화의 기법을 전통적인 도구인 붓·먹·종이에 도입하면서, 서양풍의 사실주의에서 중국의 전통적 소재로 옮겨갔다.

3. 남경화단

남경화단에서는 최초로 근대적인 학교교육이 시작되었다. 청말인 1902년에 설립된 중국 최초의 교육기간인 양강사범학교(兩江師範學堂)는 도화과를 두고 수채화·유화·용기화·도안화·중국화를 가르쳤다. 국화를 가르친 이로는 리뤼칭(李瑞淸)·사오준셴(蕭俊賢) 등이 있었다. 리뤼칭은 국화에서 서양화에 접근한 화가이며, 사오준셴도 전통적인 화법 안에서 근대적 감각을 띤 산수를 그렸다. 졸업생으로는 특이한 화풍으로 알려진 뤼펑즈(呂風子)가 있다. 그는 상해미술전문학교·북경여자고등사범학교의 교원으로 임명되었다가 국립중앙대학으로 개명한 모교의 교수가 되었다.

중앙대학은 1927년에 예술학부를 설치하고, 29년에는 유럽에서 귀국한 쉬베이홍(徐悲鴻:1894-1953)을 주임으로 임명하였다. 쉬베이홍은 농업을 하면서 그림서당을 열고 있었던 부친에게 어려서부터 그림을 배웠으며, 13·4세 경에는 담배상자의 그림을 묘사하고 동물표본을 사생하며 화법을 익혔다. 이를 통해 서양화에 흥미를 갖게 된 쉬베이홍은 1914년 상해로 가서 그림과 프랑스문학을 배웠다가, 1919년 정부 장학금을 받아 파리 유학길에 올랐다. 그는 유럽의 사실주의 회화 기법을 터득하고 1927년에 귀국하여, 중앙대학에서 데생을 기초로 하는 미술교육의 방법을 확립하였다.²⁸⁾

쉬베이홍은 기법적으로는 서양풍의 명암을 표현하는 방법을 수묵화에 응용하고 유화적 필

28) 함진숙, 『쉬베이홍(徐悲鴻)회화 및 회화이론 연구』 (조선대학교 대학원, 2006), pp. 33~34.

치를 국화에 응용하여 중서융합을 완성하였다. 게다가 그는 1934년의 소련 여행 과정에서 사회주의리얼리즘의 영향을 받아, 그것과 데생을 기조로 한 미술운동을 추진하였다. 그는 또한 연구 환경을 조성하기 위해 왕차이바이(汪采白)·장수치(張書旂)·가오젠푸(高劍父)·서양화에 우주오런(吳作人)·판위리양(潘玉良)·뤄시바이(呂斯百) 등을 교수로 초빙하여 중앙대학을 가장 충실한 미술교육기관으로 만들었다.

1937년 중일전쟁이 발발하자, 예술계는 중경(重慶)으로 옮겨졌다. 이 시기에 쉬베이홍은 공산당이 지도하는 문화운동에 관여하였고, 목판화 판화가들과 협력하여 민중의 교육과 선전에 힘을 쓰며, 사회주의리얼리즘노선을 화단에 정착시켰다. 이것은 그가 단순히 형식상에서 사회주의리얼리즘을 수용한 것이 아니라 자신의 사상문제로서 그것을 받아들였다는 점을 의미한다. 그는 신중국 미술운동의 기초를 굳히는 역할을 하여 현대중국회화에 많은 영향을 미쳤다.

4. 광동화단

광동화단에서는 일찍부터 유럽에 개방되어 있었던 지역적 특성으로 인해 서양화의 활동도 일찍 시작되었다. 광동은 옛날부터 중국문화의 특수한 위치를 점하고 있어서, 회화에 있어서도 명나라 초기의 린리양(林良) 이래 특이한 화풍을 형성하였다. 청말에는 사생에 뛰어났던 거소(居巢)·거렴(居廉) 형제가 나타났는데, 두 사람은 운남전(憚南田)풍의 몰골화의 특징인 안료에 충분한 수분을 포함시킨 당수(撞水) 또는 호분을 혼합한 당분(撞粉)이라 하는 지방적 색채법을 도입하여, 신선하면서도 무게 있는 화풍을 만들어내었다. 이러한 지방적 전통에 서양화법을 가미해 이색적인 중서화를 만들어 내었던 이가 바로 가오젠푸(高劍父)·가오지평(高奇峯)·천수런(陳樹人) 등이며 이들에게서 시작되는 화풍을 영남화파(嶺南畫派)²⁹⁾라 부른다.

가오젠푸는 황포수륙사학당(黃埔水陸師學堂)과 오문격치서원(澳門格致書院)을 졸업한 뒤, 거렴(居廉)에게 화법을 배우고 고화를 연구하면서 마카오(澳門)에서 프랑스인에게 목단화를 익혔다. 그는 또 동경으로 가서 백마회(白馬會)와 태평양화회(太平洋畫會)에 가입하여 서양화를 배우고, 유학 중에 순원(孫文)의 중국혁명동맹회(中國革命同盟會)에 가담했다. 귀국 후

29) 영남화파(嶺南畫派)는 20세기 초 청 왕조의 전복을 목표로 순중산(孫中山)이 주도한 혁명이 일어났을 때, 광동에서 전통회화의 개혁을 주장하며 출현했다.

광동지역의 동맹회 회장으로 혁명운동을 했으며, 민국시기에 구미의 미술공예를 시찰했고, 미술산업의 진흥과 미술공예의 보급에 힘쓰면서 외국에 중국미술을 소개하는 등 미술운동에 전념했다.

가오젠푸는 화숙춘수화원(畫塾春睡畫院)을 세워서 후진을 양성하였는데, 춘수화원(春睡畫院)은 1938년 일본군의 광동 점령 때까지 계속되었다. 화원에서 배출한 인물들은 룡다콰이(容大塊)·팡런딩(方人定)·뤄시웅차이(黎雄才)·관산웨이(關山月)·황사오치양(黃少強) 등이 있다. 이곳에서 신중국의 회화운동을 이끌었던 화가가 많이 나왔다는 점은 영남화파를 창시했던 세 사람이 신해혁명에 참여했다는 사실을 상기할 때 상당히 흥미로운 일이다.

가오젠푸는 거렴에게 배웠던 당분(撞粉)법을 토대로, 바람 속의 나뭇가지와 잎, 새의 움직임은 자태를 표현하였고, 가오치핑은 형 가오젠푸와 함께 혁명운동과 중서화의 발전에 힘을 쏟았다.

천수런은 거렴에게 배운 후 일본에 건너와, 경도시립회화전문학교(京都市立繪畫專門學校; 현재 교토예술대학)을 졸업하고, 입교대학 문학부(立教大學文學部)에서 배웠는데, 여기에서 순원이 이끈 중국혁명동맹회에 참가하고 혁명운동에 참여했다. 중화민국이 성립되자 얼마 안 되어 상해로 옮겨 회화활동에 전념하였다.

당시에 또 빼놓을 수 없는 것이 현실비판의 수단으로 성행하였던 목판화 운동이다. 사회주의 중국 미술의 사회주의적 사실주의를 기본으로 하는 방향은 항일전쟁 중 목판화운동을 중심으로 전개된 미술운동에 의해 만들어졌다. 당(唐)대에서 시작하여 명·청대를 통해 정지한 기술을 발전시켜온 중국의 목판화는 모든 공정이 분업에 의해 이루어진 복제 목판이었다. 그러나 이 시기 유행했던 목판화는 그러한 전통에서 벗어나 근대 유럽의 창작목판화³⁰⁾에 사회주의리얼리즘을 결합한 것이었다. 루쉰(魯迅)은 이것을 바탕으로 혁명미술로서의 목판화운동을 주도했다.

1927년에 중국공산당의 지도에 의해 시작된 사회주의문화운동은 점차로 결실을 맺기 시작하여, 항주, 상해 등지에서도 성행하였으며³¹⁾ 사회주의의 미술에 대한 관심이 점차로 고조되어, 루쉰이 소개한 목판화는 혁명미술의 방법을 탐구하고 있던 청년미술가들에게 각광받았다.

혁명미술의 대중화를 위하여 생활속의 미술형식을 띠는 연화(年畵)³²⁾와 같은 제제들을 사

30) 여기서는 한 사람의 작가가 직접 판에 새겨서 완성하는 창작으로서의 목판화를 의미한다.

31) 1929년에 항주국립예술전문학교 학생들은 십팔예술사(十八藝社)를 조직하였다. 이것은 중국 최초의 진보적 미술단체로서, 예술은 고관이나 귀족에 봉사하는 형식주의에서 벗어나 대중을 위해 복무하지 않으면 안 된다고 주장하였다. 1931년 십팔예술사는 상해에 분사(分社)를 설치하였다.

32) 연화(年畵)는 봉건적인 미신이라든가 전설을 주제로 한 회화로, 정월 사이에 벽에 펼쳐 놓는 것으로, 재

용하면서 민간 미술을 흡수해나갔다. 목판화는 국민당 집권기에 탄압을 받았으나 1937년 7월 중일전쟁으로 국민당과 공산당이 항일통일전선을 맺자 탄압에서 해방되었다. 목판화가들은 민중의 교화와 선전에 중요한 역할을 수행하며, 사회주의리얼리즘의 방법을 민중의 생활에 결합시켜, 루쉰이 기대하였던 인민의 예술로 성장시켰다. 근대유럽의 창작목판화와 사실주의는 중국 목판화의 전통과 융합되어, 새로운 목판화를 만들어내었다.

제2절 중국 근대 미술의 특징

1절에서 중국 근대 화단의 활동양상을 지역을 중심으로 크게 네 화단으로 구분하여 살펴 보았다. 그런데 이러한 활동은 내용적으로 보면 전통적 경향과 근대적 경향으로 나뉘볼 수 있다. 전자는 상해를 중심으로 한 전통문인화가들이 주축을 이루며, 후자는 새로운 미술학교에서 교육 받은 화가 즉, 학교파 화가들이 주축을 이룬다. 이런 시대적 상황은 젊은 린핑미엔의 마음속에 이미 두 종류의 전통 규범을 심어주었다. 하나는 청말에 시작된 중국사회의 변혁을 추구하는 전통을 이어감으로써 변혁을 주장하고, 다른 하나는 절충융합을 주장하는 것이었다. 그들이 가지고 있는 당대성과 현대성은 린핑미엔의 시각과 의식 행동에 선명한 인상을 남겼다. 미술에 있어서 해파는 전통내 변혁을 추구하지만 또한 전통 외적인 영향도 보이며, 영남파도 전통을 넘어서 융합을 추구하지만 역시 전통에서 떨어질 수 없는 양식과 범형을 보여준다. 린핑미엔은 이 두 종류의 전통 변혁 유형에 경도되어, 전통 규범을 내재적 요소로 현대 이래 중국화 신전통을 개창하였다. 이것은 그가 받은 교육 및 인생의 운과 상당한 관련이 있다.

1. 전통 문인화의 활동양상

19세기에 이르러 18세기 중엽에 전성기를 맞이했던 양주화단과 명대 중엽 이래 많은 문인 화가를 배출한 소주(蘇州)·항주(杭州)·송강(松江)·남경(南京)화단 등은 경제계의 혼란과 함께 급속히 쇠퇴하였고, 이는 북경화단도 예외가 아니었다. 이후 거의 반세기가 지나 자오

양을 방지하기 위해 문에 걸어놓는 문신과 같이, 대중의 생활 안에서 깊은 뿌리를 내리고 있는 것이었다.

지첸(趙之謙)이 새로운 화풍으로 근대 회화를 열 때까지 화단은 계속 침체기를 걸었다. 자오지첸은 그림보다 글씨와 전각에 뛰어났던 화가로, 그의 착색화회는 양주팔괴의 이산(李鱓)과 가오평한(高鳳翰)의 영향을 받았다. 이것이 후에 우창췌(吳昌碩)에서 치바이스(齊白石)로 계승되면서 근대 백년을 관류하는 화회화(花卉畫)의 계통을 형성하였다.³³⁾ 그의 화회는 밀어 올리는 것처럼 하여 화면에 혼합된 구도와, 호분을 섞어 두터운 느낌을 갖는 선명한 색채를 특색으로 한다. 또 다른 특색으로는 인장과 글씨를 화면구성에 포함시킨 것이다. 근대백년의 화가 중에는 서예가·전각가로서 이름이 알려진 경우가 많았다. 그는 서예와 전각을 최초로 회화와 일치시키고자 한 사람이었으며, 반세기 가까이 흐르고 있던 양주파의 화풍을 근대로 계승하였다는 점에서 근대백년 회화의 선구자라 볼 수 있다.

도광(道光) 연간에 아편수입의 급증으로 대량의 은이 외국으로 유출되자 경제에 혼란이 야기되었으며, 과거 문인과 화가를 지원해 주었던 부상과 대지주도 차츰 몰락하였다. 여기에 태평천국(1851)의 난으로 강남일대는 전쟁터가 되어 강남지역의 문인화가들은 갈 곳을 잃었다.

그러나 남경조약(1843)에 의해 개항된 상해는 해운의 요충지를 차지하고 있었기 때문에 계속 번영하여 10년이 지난 뒤에는 16세기 중엽 이래 줄곧 유럽무역을 독점했던 광둥(廣東)을 앞섰다. 태평천국 이후, 상해와 다른 도시들과의 격차는 점점 심해져서, 문인들은 상해로 들어와 살 길을 모색했다. 이렇듯 중화민국 시기 대다수 화가들의 경제적 자유는 예술적 자유와 공존할 수 없었다.³⁴⁾ 문인들은 공공연하게 작품을 팔아 생계를 유지했고, 다른 일부 작가들도 당시 비교적 수요가 많았던 상업 판화를 제작하게 되었다. 이들은 19세기가 끝날 때쯤 “해상파(海上派), 또는 해파(海派)”라 불리게 되는데, 해상파라는 명칭은 원래 상해와 그 주변에서 그림을 그려 팔아 생활하는 화가를 가리키는 것으로 특정의 화풍을 가리키는 것은 아니었다. 각지에서 모인 화가들에 의해 형성된 상해화단에선 다양한 화풍이 보여졌으나, 1920년대에는 거친 필치가 해상파의 특색으로 자리 잡게 되었다.

당시 상해에서 작품을 팔아 생활을 시작한 화가로는 삼웅(三熊)이라 불리는 장웅(張熊)·임웅(任熊)·주웅(朱熊) 세 사람이 있었다. 장웅은 인물화와 사왕(四王)³⁵⁾을 배워 산수화에 뛰어났고, 착색화회화에도 뛰어나 화려한 색채의 작품을 남겼다. 임웅은 산수와 화조화에 뛰어났지만, 인물화에서 명말의 진홍수(陳洪綬 1599~1652)의 화풍을 좇아 새로운 풍격을 나타내어 근대 인물화를 창안했으며, 이러한 인물화는 해상파의 특색이 되었고, 세 사람 중 가장

33) 양신 외, 위의 책, p.296.

34) 크레그 클루나스, 『새롭게 읽는 중국의 미술』 (시공아트, 2007), p.223.

35) 사왕(四王)은 중국 청나라 초기의 왕시 성을 가진 네명의 화가로 왕시민, 왕감, 왕휘, 왕원기를 이른다.

큰 영향을 남겼다. 동생 임훈(任薰)도 인물화에 뛰어났으며 화조화에서는 선명하고 화려한 색채감각을 보였고, 아들 임예(任預)도 산수화에 새로움을 보이는 등, 가족 중에 화가가 많은 것으로도 유명하다. 이 세 사람은 상해화단의 선구자라 할 수 있지만, 해상파에서 근대의 시작을 알린 사람은 허곡(虛谷)이었다.

허곡(虛谷 1604-1681)은 양주와 상해를 왕래하면서 작품을 팔아 생활하였으며, 은밀히 태평천국을 원조했다고 전해진다. 허곡은 금붕어·다람쥐·비파나무·수선·채소 등을 그리기 좋아하였는데, 그 중에서도 금붕어그림이 뛰어났다. 금붕어를 바로 위로부터 나무의 가지 너머에서 보는 의표를 찌르는 구도로 그렸고, 금붕어 선의 눈에 띄는 신선한 색채감각은 근대로 한 걸음 다가선 것이었다. 허곡을 이어 중국회화를 크게 전환시킨 사람은 런바이넨(任伯年)이었다.

런바이넨(任伯年 1840-1895)은 유명한 초상화가였던 아버지에게서 그림을 배웠으며³⁶⁾, 15·6세 때 부친이 별세하자 생계를 도모하기 위해 상해로 나가 임웅(任熊)에게 사사받았다. 런바이넨이 근대회화에 이룩한 가장 큰 공로는 오랜 기간 중국회화 특히 문인화를 구속하고 있던 교양³⁷⁾으로부터 회화를 해방시켰다는 사실이다. 허곡도 이해하기 쉬운 제재(題材)를 선택하였고 제재를 기록하는 것도 적었지만, 런바이넨의 작품에서는 그것이 한층 분명해진다. 그는 일반적으로 알기 쉬운 주제를 취하였으며, 통속적인 제재를 빠른 필선으로 사생적으로 묘사하고 살짝 선염을 하여 대상과 그것을 둘러싸고 있는 분위기를 표현하였다.

우창취(吳昌碩 1844-1927)는 런바이넨에게 배웠으나 스승이 열었던 근대적 화풍과는 달리 전통적인 문인의 길을 걸으면서 글씨·그림·전각을 일체화한 문인예술을 완성하였다. 우창취의 그림은 서·화·전각이 일체화된 것이어서 이른바 문인예술의 이상을 다한 것이라고 말해질 만큼 최후의 중국문인으로서 최고에 도달한 사람이다.³⁸⁾ 그의 예술은 내부에 축적된 깊은 학식에 근거한 것으로, 그것이 그를 다른 문인들보다 뛰어나게 하였다. 많은 화가가 우창취(吳昌碩)를 배우고 모방하였지만, 형사를 얻는 것에 그치고 우창취의 중후함에 미칠 수 없었던 까닭은 ‘학문’이 없었기 때문이다. 후에 우창취는 뛰어난 많은 제자를 길러내어, 이윽고 상해화단을 그의 화풍으로 뒤덮었다. 해상파 화가는 런바이넨과 우창취로 대표되며, 그 외에도 왕이평(王一亭), 왕윈(王雲), 왕시엔(王賢), 자오치(趙起), 주원윈(諸聞韻), 판텐서우(潘天壽), 우시자이(吳熙載)등 중요한 화가들이 많이 있었다.

36) 양신 외, 위의 책, p.296.

37) 중국 전통 문인화는 문학 내지 학문적 교양과 일체가 되어, 단순히 꽃과 새를 그린다 하여도 문학적 교양을 가지고 있어야 비로소 이해할 수 있는 어려운 화제(畫題)를 붙이고, 또 화면에는 시를 지어서 시와 함께 감상되는 사실을 전제로 하여 창작하는 것이 전통이었다.

38) 양신 외, 위의 책, p.300.

19세기 후반부터 20세기 초에 걸쳐서 상해화단이 활기를 띤 것과 반비례하여 북경화단은 활기를 잃었으며, 화원도 완전히 쇠퇴하였다. 당시 북경에서 회화활동을 계속하고 있었던 것은 청조의 고급관료인 문인들과, 몇몇 소수의 화가들이었다. 전자에는 왕휘 풍의 산수를 득의하였던 장즈완(張之萬), 서예가로서도 유명하고 수묵의 산수 및 난과 대나무에 대범하고 느긋한 필치를 보인 영통화(翁同龢), 기품이 높은 수묵의 소나무를 묘사한 천바오첸(陳寶琛) 등이 알려졌다. 청 말의 산수화로서 왕휘 풍이 애호되던 풍조 안에서 성대하게 왕휘 풍의 산수를 묘사하였던 지양권(姜筠), 후에 상해로 옮겼지만 지양권을 대신하여 그린 위구시양(吳錫祥)은 북경에서 그림을 팔아 생활을 보낸 소수의 화가이다. 또한 서양문학의 번역과 소개로 큰 공적을 남긴 린쉬(林紓)는 만년에 산수화에 몰두하여 뛰어난 작품을 남겼다.

2. 근대적 미술로서의 학교파의 활동양상

중국은 오래전부터 유럽 및 외국과 교섭 관계를 가졌었지만, 이 시기만큼 외국문화가 중국에 심각한 영향을 미친 적은 일찍이 없었다. 아편전쟁 이후 계속되는 일련의 대외분쟁으로 유럽의 강대함을 보게 되면서 그 문화를 배우고자 하는 기운이 서서히 일어났다. 이러한 기운이 고조되어 1911년 신해혁명, 1919년의 5·4운동이 일어나게 됐고, 중국은 서구문화를 신속하게 흡수하기 시작했다. 미술에서도 그 때부터 새로운 동향이 두드러지게 나타났다. 그것은 미술학교에서 서양화 교육을 받은 화가들의 활약이었다.³⁹⁾

과거 중국에서는 스승에게 필법을 배우고, 선인의 작품을 임모하여 화법을 탐구하였으며, 화론을 읽어 회화의 이치를 궁구하고, 만권의 책을 읽고 만 리의 길을 여행하여 교양을 높임으로써 전통적인 그림을 배웠다. 그러나 근대에 들어서서는 미술학교를 설립하고 서양의 미술교육을 가미하여 교육시켰다. 근대적 미술교육과 서양화의 이식은 함께 진행되었는데, 그 선두를 열었던 것은 일본의 동경미술학교에서(현재의 도쿄예술학교) 수학했던 서양화와 유학생들이었다. 프랑스와 이탈리아 등 유럽에서 배웠던 유학생의 활약은 이보다 시기적으로 약간 늦다. 동경미술학교의 외국유학생으로 1911년에 졸업한 리안(李岸)과 정엔넨(曾延年)을 시작으로, 1941년의 주귀첸(朱國勸)에 이르기까지 많은 유학생들은 귀국하자마자 사범학교와 새로 설립되기 시작한 미술학교에 들어가 유학시기에 배운 서양화 이론에 근거하여 미술교육을 시작하였다. 사범학교는 청말 광서(光緒) 연간에 각지에서 개교되었지만, 미술학교는 1912년의 상해도화미술원(上海圖畫美術院)을 시작으로 하여, 문화 전반에 걸쳐 서구문

39) 장준석, 위의 책, p.328.

화의 이식이 활발했던 5·4운동 이후 급속하게 증가하였다.

서양화의 섭취와 보급은 미술학교만이 아니고 민간의 연구기관과 단체에서도 진행되었으며, 당시에는 비난의 표적이었던 누드 데생을 하는 등 진보적인 활동을 펼쳤다. 이러한 미술 학교와 연구소는 서양화교육을 주된 목적으로 하여, 1920년대 후반에는 근대적 학교교육을 거쳐 화가가 된 사람들의 활약이 많아졌다. 전통적인 문인화가를 대신하여 새로운 화가 즉, 학교파 화가들의 시대가 시작되었던 것이다.

화풍에도 새로운 경향이 생겼다. 신국화(新國畫)라고 일컬어졌던 이 화풍은 중화민국 설립 이후 서양화의 학습과 서양회화 이론과 기법을 취해서 중국화를 개량하는 것을 목적으로 하였다. 19세기 후반 상해(上海)와 광둥(廣東)에 서양화가 들어오자 그것들을 ‘서화(西畫)’라 부르고, 중국화를 ‘국화(國畫)’라 불러 구별하였는데, 1920년대에 나타난 중서융합(中西融合)의 새로운 화풍을 ‘중서화(中西畫)’ 혹은 ‘신국화(新國畫)’라 불렀다. 한국이나 일본에서 서양화를 수용하면서 유화의 소재와 기법의 이식을 중심으로 하여, 서양화와 한국화·일본화가 대립하는 상태로 존재했던 반면, 중국에서는 서화와 국화를 구분하지 않고 한 사람의 화가가 서화와 국화를 겸하는 일이 보통이었다. 예를 들면 유럽에서 귀국해 수년간 유화를 그리면서 <전횡오백사(田橫五百士)>와 같은 대작을 발표한 쉬베이홍(徐悲鴻)도 유화의 기법을 국화에 응용하여 중서융합의 화풍을 만들었으며,⁴⁰⁾ 벨기에에서 유학하고 서양화가로서 출발한 우취런(吳作人)도 곧 국화로 되돌아갔다. 1910년대부터 30년대에 걸쳐 많은 화가들이 서양화를 배웠지만, 엄격한 의미에서의 서양화가는 결국 나타나지 않았다. 그들은 서양화에서 필요한 것만을 취하여 중국화를 풍부히 하였다. 이를 통해 중국 화가들의 전통에 대한 중시와 중국의 외국문화 수용의 바른 상태를 인식할 수 있다.

중화민국이 수립되어 전국 각지에서 새로운 문화운동이 시작되자, 19세기 중반 이래 상해에 집중되었던 회화활동도 다른 도시로 퍼져나갔다. 상해가 중심이 된 것은 변화하지 않았지만, 북경의 화단이 다시 활기를 되찾았고, 광둥에서도 가오젠푸가 나타났으며, 조금 늦게 남경에서는 유럽유학에서 돌아온 쉬베이홍·린펑미엔 등이 새로운 미술운동을 시작하였다.

40) 장준석, 위의 책, p.331.

제 3장 린펑미엔의 생애와 창작활동

린펑미엔의 창작시기는 크게 성장기, 유학기, 예술운동기, 화풍 형성기, 창작 전념기 등 다섯 단계로 나뉘 볼 수 있다. 현재까지의 연구성과에서는 린펑미엔의 생애를 네 단계로 구분하는 것이 일반적이나⁴¹⁾, 본고에서는 린펑미엔의 삶과 회화 경향의 각 전환점에 주목하여 보다 세분화된 다섯 시기로 구분하였다.

‘성장기’는 린펑미엔이 아버지의 지도하에 『개자원화보』를 임모한 시기를⁴²⁾ 시작으로 유학을 떠나기 전까지이다. 린펑미엔의 어린 시절과 성장기에서 그의 삶과 화풍에 영향을 미친 중요한 측면은 어머니를 잃은 고통과 조부의 자애 및 근면함과 인생에 대한 가르침, 그리고 고향의 자연 풍경에 대한 도야의 세 가지 점을 들 수 있다.

‘유학기’는 프랑스로 유학 가서 다양하게 서양미술을 흡수하고 자신의 화풍에 대해 깊이 있는 탐색을 진행했던 시기이다.

‘예술운동기’는 귀국하여 상해로 돌아와 항주, 북경, 중경 등지에서 학생들을 교육하며 왕성한 사회활동을 전개했던 시기이다.

‘화풍 형성기’는 문화대혁명기⁴³⁾를 맞아 정치적 억압 속에 배척당하며 조심스럽게 실험적인 작품을 제작했던 시기이다.

‘창작 전념기’는 억압에서 벗어나 노년의 나이에도 불구하고 창작의욕을 불태우며 다량의 작품을 그려내었으며, 화풍에 또 다른 변화를 이룬 시기이다.

제1절 성장기(1900~1918)

린펑미엔은 굴곡 많은 근대사의 흐름과 삶을 함께 하며 많은 고난을 이겨내고 중국 근대

41) 방영애, 『林風眠에 대한 研究』에서는 계몽기, 프랑스 유학시절, 탐색기, 홍콩시절 등으로 나누고 있으며, 張玲, 『從林風眠的調和論看近現代中國畫的中西融合』에서는 계몽기, 유학기, 교육기, 탐색기로 나누고 있다.

42) 張美恩, 「生平」, 『林風眠的藝術』(林風眠畫展場刊, 香港藝術中心編印, 1992年), p.30.

43) 문화대혁명(文化大革命)은 1966년부터 1976년까지 10년간 중국의 최고지도자 마오쩌둥(毛澤東)에 의해 주도된 극좌 사회주의운동으로 부르주아 세력의 타파와 자본주의 타도를 주장하고, 청소년이 앞장서야 한다는 주장을 강조하였다. 전국 각지의 청소년으로 구성된 홍위병들은 마오쩌둥의 지시에 따라 전국을 휩쓸어 중국은 일시에 경직된 사회로 전락하게 되었다. 마오쩌둥에 반대되는 세력은 모두 실각되거나 숙청되었다. 마오쩌둥 사망 후 중국공산당은 문화대혁명에 대해 ‘극좌적 오류’였다는 공식적 평가를 내렸고 문화대혁명의 광기는 급속히 소멸되었다. 『두산백과사전』(EnCyber & EnCyber.com)

회화의 기초를 세운 인물이다. 그는 1900년 11월 22일 광둥성(廣東省) 매현(梅縣) 서양보(西陽堡) 백궁진(百宮鎮) 각공령촌(閣公嶺村)에서 태어났다. 어린 시절 이름은 아근(啊勤)이고, 이름은 소경(紹琮), 소군(紹群)이었다. 학명은 풍명(風鳴), 검생(劍生), 부법(赴法)이었으나 후에 평밍(蜂鳴)으로 바꿨다가 다시 평미엔(風眠)으로 바꿨다.

린(林)씨 집안은 푸젠(福建)에서 옮겨 온 커지아(客家)⁴⁴⁾인으로, 가족 중에 남양⁴⁵⁾에 내려가 생계를 도모하는 전통이 있었으나 조부인 린웨이런(林維仁)은 평생을 석공 일을 하며 산촌에 살았다. 병어리였던 조모의 영향으로 린핑미엔의 부친인 린바이언(林伯恩)은 말이 불편했다. 부친의 자(字)는 위농(雨農)으로 집안 대대로 내려오는 석공 기술을 계승하고 서화도 창작하였다.⁴⁶⁾ 이런 부친의 가르침으로 린핑미엔은 6살 때 서당에서 그림과 글을 배우며 교육을 받고, 집에서는 『개자원화전』을 임모하였으며, 소학교 때 『삼자경』, 『백가성』, 『천자문』 등을 암송했다.

린핑미엔의 모친은 부지런히 일했음에도 불구하고 부친과 시조모 모두 그녀를 싫어하여 박대했다⁴⁷⁾. 그러나 린핑미엔은 어머니를 몹시 좋아하여, 어머니에 대해 다음과 같이 회상했다.

“백궁진(百宮鎮)에서 비교적 먼 곳의 산 사람으로 성은 켈리(厥里)이고 이름은 아대(亞帶)로 중간 체격이었다. 나의 조부, 부친 모두 홀 눈꺼풀로, 마치 북방 전통의 한족 같고, 모친은 대략 산에 사는 한족과 본지의 묘족·요곤이 섞인 후대이다. 내가 기억하는 인상은 5살 때 즈음, 작은 강변에 있는 집 방 빈 곳에서 어느 가을의 오후, 어머니와 그녀의 당 숙모 등이 머털 감는 장면이다. ……나는 어머니 품속에서 투정을 부리며, 어머니의 머리카락을 쥐고, 계속 머리를 감을 수 없게 치근거렸다. 그녀들이 술을 만들면서 뜨거운 물을 끓이던 걸 기억한다. 큰 술항아리에 술을 담아, 잿더미 속에 놓고 열을 가하며, 주위에 마른 작은 나뭇가지들을 태우고, 같이 물을 끓여 머리를 감았다.”⁴⁸⁾

그러나 그가 6살 때, 박대를 못이긴 어머니는 잠시 마을에 와 염색 일을 하던 젊은 일꾼을 따라 달아났다. 얼마 못가 잡혀 돌아왔을 때, 가족들은 그녀를 때리고 불살라 죽이려 하였지만 린핑미엔의 난동으로 결국 팔아버리는데 그쳤다. 이별하기 전 린핑미엔은 몰래 도망

44) 커지아(客家)는 4세기 초(서진 西晉 말년)와 12세기 초(북송 北宋 말년)에 황하(黃河) 유역에서 점차 남방(南方)으로 이동한 종족을 말한다. 지금은 광둥(廣東)·북건(福建)·광서(廣西)·강서(江西)·호남(湖南)·대만(臺灣) 등에 거주하고 있다.

45) 남양(南洋)은 싱가포르, 베트남, 말레이시아 등 태평양의 적도를 경계로 하여 그 남북에 걸쳐 있는 지역을 통틀어 이르는 말로 마리아나, 마셜, 캐롤라인 따위의 군도와 필리핀 제도, 보르네오 섬, 수마트라 섬 등을 포함한다. 『국어사전』(국립국어원)

46) 郎紹君, 『林風眠』(河北教育出版社, 2002), p.2.

47) 馮叶은 「夢里鐘聲思義父」에서 린핑미엔의 어머니가 ‘항상 밤낮으로 나에게 천대받고 모욕당했다.’고 적고 있다.(『林風眠與二十世紀中國美術研討會論文集』(中國美術學院出版社, 1999年 10月), p.674.

48) 郎紹君, 『林風眠』(河北教育出版社, 2002), p.2.

나와 어머니를 보았는데, 그녀는 아들을 끌어안고 울며 “이제부터 서로 멀리 떨어져서 만나기 힘들다.”⁴⁹⁾고 말했다고 한다.

20년대 말, 린펑미엔은 유학에서 돌아와 항주 예술전문학교장을 지내며 고향에 사람을 보내, 어머니의 행방을 찾았으나, “모친이 여러 차례 돌려 팔리다 마지막에는 니구연에서 고용인이 되어 벌써 죽었다”고 했다는 말을 마을사람들에게 들었다.⁵⁰⁾ 모친의 비참한 운명과 어머니를 잃었을 때의 가슴이 미어지는 고통은 린펑미엔에게 일생동안 영향을 끼치게 된다. 이 때문인지 그는 집을 떠난 뒤 고향을 그리워하였음에도 불구하고 다시는 돌아가지 않았다. 린펑미엔의 비교적 내성적인 성격과 그가 일생동안 떨쳐버리지 못한 고독감, 그리고 그가 고난에 대해 특별히 민감했던 것 등은 모두 이러한 경험과 대단히 복잡하게 관련되어 있다고 간주된다. 린펑미엔의 어머니에 대한 기억은 그의 작품 제재 및 그림 속에 나타나는 여인들의 형상 및 분위기에 영향을 미치게 된다.⁵¹⁾

어린 시절 유일하게 그를 아끼던 이는 석공이었던 조부로 그는 매일 조부를 따라다니며 끌을 갈고, 망치를 옮기고, 조부가 석비에 도안을 그리며, 무늬를 새기는 것을 보았다. 조부는 손자가 자신의 석조 기예를 계승하길 바래서, 맨발로 걷고 생활하게 했으며, 그에게 ‘발아래를 갈고 닦은 시간으로, 장래에 어떤 길도 다 갈 수 있다.’고 가르쳤다. 조부의 이런 가르침은 그의 예술정신에 기초를 닦는데 많은 영향을 끼쳤다. 아래 인용문에는 린펑미엔이 어린 시절 조부로부터 받은 깊은 영향이 잘 드러나 있다.

“지금의 나는 벌써 조부의 당년 나이만큼 살았다. 내가 감히 조부처럼 부지런하고 검소하다고 말할 수는 없지만 나의 이 두 손과 손 안의 붓 한필은 꼭 조부의 손과 손 안의 정 같아서 온종일 쉬지 않는다. 조부는 무겁고 거칠고 딱딱한 돌 위에 일생을 보냈지만, 나는 오히려 경박하게 매끄러운 종이 위에 일생을 보냈다. 그림 그리는 것 외에 평상시 생활상의 여러 가지 일들은 나도 다 할 수 있고 또 모두 기쁘게 한다. 내게 이런 습관이 길러준 조부의 가르침에 감사하지 않을 수 없다.”⁵²⁾

린펑미엔은 일생 동안 뜻을 이루지 못하고 지냈지만 오히려 수없이 꺾여도 결코 굽히지 않았다. 이러한 정신력은 바로 조부의 영향으로 이루어진 것이다. 어린 시절의 생활은 린펑미엔의 기억 속에 깊고 아름다운 것들을 남겼다. 그것은 바로 고향 친척과 아름다운 풍경과

49) 郎紹君, 위의 책, p.3.

50) 1993년 11월 『聯合報』에 실린 「倉庫大師-林風眠」에 의한다면, 린펑미엔과 어머니인 켈리아대의 이런 경력을 밝혔으며, 40년대 중기 중경에서 린펑미엔은 자신의 가정사항과 내력을 이야기 했다.(위의 책, p.4).

51) 린펑미엔은 특히 〈宝蓮灯(壁山救母)〉의 주제를 많이 그렸는데, 이 체제는 아들이 고통 받는 어머니를 이랑신의 손에서 구해내는 내용이다.

52) 郎紹君, 위의 책, p.5.

풍물로, 이 풍경과 풍물이 그를 대자연의 심령에 애착을 갖도록 길러낸 것이다. 이는 1962년의 『문회보(文匯報)』에 실린 아래의 서술을 통해 살펴볼 수 있다.⁵³⁾

“나는 어릴 때부터 산촌에서 자라서 산의 나무나 산 사이의 작은 골짜기, 작은 강의 하나 하나의 돌에 대해 익숙할 뿐만 아니라 애착을 갖고 있다. 어렸을 때, 나는 어떨 땐 줄곧 작은 강에서 물고기를 잡거나 나무속의 새를 잡았다. 여러 가지 작은 물고기와 구관조를 길렀는데 그게 제일 즐거운 일이었다. 이 때문인지 나는 아마도 자연, 수목, 암석, 강물을 가까이 하는 것에 습관이 되어, 그것들이 말을 하지 못하더라도 언제나 그들에게서 떨어지지 않고 많은 애정을 가질 수 있었던 것 같다. 지금 생각해 보니 내 고향은 특별히 아름다운 게 아닌 조국 어디에나 있는 그냥 산 많고 작은 강이 있는 곳이었다. 고향을 떠난 지 여러 해가 지나 40년간 돌아간 적이 없지만, 어릴 때의 기억은 여전히 눈앞에 있는 것 같이 한 폭 한 폭의 그림처럼 늘 머릿속에 아주 뚜렷하게 떠올라서 비록 오랫동안 떨어져 있었지만 마치 어제 일 만 같다.”

이처럼 그는 만년까지 어디에 있던 항상 스쳐 지나가는 작은 나무 한그루, 강 한줄기, 산 하나에도 모두 감동을 느꼈다. 대자연과 융화되어서 지냈던 어린 시절은 그에게 시(詩)적 화의(畫意)가 충만하고 예술의 지혜를 이해하는데 기초를 제공하여 풍경화 창작의 원천이 되어준 것이다.

영남(嶺南) 지역은 명대 이후, 농후한 문화 분위기가 형성됐고 빈곤한 시골사람들은 공부를 통해서 자기 운명을 바꾸길 갈구하여, 줄곧 문인이 배출된 곳이다.⁵⁴⁾ 매현은 예로부터 글을 가르치는 것을 중시했다. 따라서 이곳의 여러 학교들은 전 성에서 상위권에 속했고, 전부터 문화의 고향이라는 찬미가 있었다. 이러한 고향의 풍조는 린펑미엔에게 견고한 전통 문화의 기초를 쌓아주었다. 이는 그가 나중에 전통적인 민족심리를 중시하도록 하는데 중대한 영향을 끼쳤다. 고향의 풍부한 문화전통은 린펑미엔으로 하여금 어렸을 때부터 국학에 기초한 영향을 받게 했다. 이런 어린 시절의 옛일은 린펑미엔에게 전통융합의 바탕을 제공해주었고 그의 마음속에 깊은 뿌리를 내렸다. 사실, 이런 단계의 국학 기초가 없었다면 후에 전통에 대한 깊은 인식과 민족의식에 대한 강렬한 경향도 없었을 것으로 사료된다.

린펑미엔이 매현중학교에서 공부하던 몇 년 동안, 정치투쟁과 신문화운동의 전개에 따라 무수한 변화가 거세게 일어났다. 당시 린펑미엔은 교내 활동을 통해 이 시절부터 주변 사람들에게 인정받아 다른 학교 학생들까지도 그의 화명을 알 정도였다.⁵⁵⁾

53) 郎紹君, 위의 책, p.6 재인용.

54) 만청 이래, 매현에서는 많은 시인, 혁명가, 실업가와 예술가들이 배출됐다.

55) 郎紹君, 위의 책, “학교와 학생들은 과외 예술 활동을 펼쳐, 매년 공자 탄생일, 모두 미술전람을 조직하길 원했는데 린펑미엔의 작품이 제일 좋아 전람회의 주축을 이뤘고, 현립고등 소학의 리진과 같은 학교 밖의 학생 까지도 모두 그의 화명을 알았다.”고 말하며 그가 어린 시절부터 나타난 회화적 재능을 말해 주고 있다.

당시 매현 중학의 미술교원 량바이충(梁伯聰)은, 전통회화와 서법에 뛰어나고, 시도 잘 썼다. 그의 시가 작품은 직설적으로 내면의 뜻을 토로하는 내용이 위주인데, 이를 통해 교양과 감정이 풍부한 예술가였음을 알 수 있다.⁵⁶⁾ 린핑미엔은 생활 자세나 학문 또는 처세법 등에서 그림을 가르쳐 준 스승인 량바이충(梁伯聰)의 영향을 많이 받았는데, 량바이충은 그에게 수묵화기법을 가르친 것 이외에도 문화수양의 배양을 중시하여 그가 훗날 해박한 지식과 깊은 견식 그리고 유창한 문장력과 같은 문화적 소양을 갖게 해주었다. 1943년, 린핑미엔은 한 폭의 <三清圖(竹,梅,水仙)>을 그려 스승에게 보내며 “나의 스승이신 바이충 선생님께 비평을 청함, 제자 린핑미엔, 32년.”⁵⁷⁾라고 적었다. 이로 미루어 볼 때, 스승과 제자의 우정이 돈독했음을 알 수 있다.

매현과 남양 각지의 사람들은 화교들과 관련이 많아 그들이 집으로 부쳐온 물품 중에는 항상 상업적이거나 혹은 서양그림엽서가 있었으며, 연해(沿海)를 접하고 있는 근처의 도시에서는 서방문화에 대한 호기심 및 동경과 추구가 이미 유행 하고 있었다. 린핑미엔도 서서히 서양 사실주의 회화에 흥미가 생겨났다.

옛날식 학당에 신제도를 수용한 중학교는 과학적 내용과 방법을 흡수하면서도, 전통시문의 학습을 중시했다. 린핑미엔은 문학을 좋아했고, 당송시문에도 관심을 가졌다. 이에 친구인 리진파(李金發)는 린핑미엔을 “옛 제도의 중학교를 졸업한 사람으로, 원래 적지 않은 교과를 이수한 사람이다.”⁵⁸⁾고 말했다. 이러한 교육과 초년에 획득한 문학적 수양은 린핑미엔의 문학수양과 사상의 개방에 많은 영향을 주어, 이후의 생동감 있고 유창한 문학과 회화 창작 과정 중에 표현해낸 시정 및 상상력과 창조적 정서를 낳았다.

제2절 유학기(1919~1925)

1919년 제 1차 세계대전이 끝나고, 신문화운동의 기세가 맹렬해지면서, 각종 신사조가 나타나던 시기에 린핑미엔은 매현중학교를 졸업했다. 이 시기에는 신해혁명 후 잇따라 성립된

56) 郎紹君, 위의 책, “(량바이충은)산수, 화훼를 잘 그리고, 특히 영모화에 능하며, 필법이 깔끔하며 신중하고, 참신하며 속되지 않다. 喜歡山水、花卉、尤工翎毛、筆法工整嚴謹、清新不俗.”, “량바이충은 스스로 화고를 만들어 제자를 가르쳤다. 그 중 학 그림을 많이 그렸다. 梁伯聰自制花稿徒、其中多畫鶴圖.” 이러한 량바이충의 영향은 린핑미엔의 화조화에도 나타난다. 린핑미엔도 스승인 량바이충 처럼 학이나 백로 등을 많이 그렸다.

57) 郎紹君, 위의 책, p.9.

58) 李金發, 『林風眠與我』, 『林風眠與二十世紀中國美術國際研討會論文集』(中國美術學院出版社, 1999年 10月), p.674.

‘프랑스유학검학회’, ‘근공검학회(勤工儉學會)’, ‘화법교육회’를 통해 해외로 유학을 떠나는 이가 크게 늘어났다.⁵⁹⁾ 친구인 린원정으로부터 상해에서 편지를 받은 린펑미엔은 린원정과 함께 프랑스로 유학하여 고학하기로 결심했다. 리진파의 말에 의하면, 린펑미엔은 프랑스로 가기 전, 잠시 상해 미전에 등록해 공부했다고 한다. 린펑미엔은 1919년 12월 28일 배를 타고 프랑스로 향했다.

그는 유럽에서 육년간 있으면서 처음 1년은 프랑스어와 소묘를 배웠다. 디종미술학원과 파리 고등미술학원의 코르몽 작업실에 들어가서 2년을 배웠고, 또 독일로 유학가서 1년, 다시 프랑스에서 2년 있으며 자유롭게 배우고 창작했다. 린펑미엔은 폭넓은 학습과 독립적 사고를 통해서 동방예술과 서방예술, 고전예술과 현대예술에서 취사선택하여 자신의 예술방향을 확립했다. 많은 정감이 고조되는 작품을 그렸으며, 초기 창작의 절정기를 형성했다. 1921년 4월, 일 년 정도 프랑스어를 배운 후, 린펑미엔과 리진파는 디종미술학원에 입학해 원장 얀세스(Yancesse)의 신임을 받았으며, 반년 후엔 파리고등미술학원 코르몽(Cormon)의 작업실에서 배웠다. 코르몽은 학원주의 화가로, 린펑미엔은 그에게서 사실적인 기교를 배웠다. 당시 린펑미엔은 자주 야외로 사생을 나가는 등, 자연주의에 매료되어 있었다. 그의 이러한 성향을 파악한 얀세스(Yancesse)는 린펑미엔에게 넓게 배우라고 충고하며 특히 중국민족예술연구를 중시하라고 했다.

“네가 화가가 되고 싶으면 회화만 배워서 안된다. 미술에는 조각, 도자예술, 목각, 공예……뭐든지 반드시 배워서, 꿀벌처럼, 각종 꽃들에서 정화를 흡수하여야 만 꿀을 만들어낼 수 있다.”⁶⁰⁾

그는 이 충고를 받아들여 파리의 대형 박물관에 가서 그림을 감상하기 시작했고, 동방박물관과 자기박물관도 자주 관람했다. 이러한 연구는, 그의 유럽 현대예술에 대한 관심이나 학습과도 서로 일치하는 것이었다. 당시 파리 화단의 가장 활동적인 현대 예술가였던 피카소, 마티스 등이 모두 동방예술을 흡수하고 참고했던 점을 감안하면, 린펑미엔의 자기(瓷器) 예술과 중국예술에 대한 흥미는 당연히 이런 서양사조와 밀접한 관련이 있을 것으로 판단된다.

1923년 봄, 린펑미엔과 리진파, 린원정, 황시지는 같은 고향의 시용권총의 초청을 받아 함께 독일 유학에 응해, 독일을 여행하며 서양문물을 습득하였다. 제 일차 세계대전이 끝난 지 얼마되지 않았을 때로 비교적 풍족한 생활을 하면서, 차를 타고 도처로 유람 다니고 자유롭

59) 郎紹君, 위의 책, 당시 차이웬베, 오치휘, 리시정 등은 프랑스유학검학회를 조직하고, 청년학자들이 프랑스에서 “고학”하는 것을 격려했다.

60) 林風眠, 「回憶與怀念」, 『新民晚報』(新民晚報, 1963년2월17일).

게 박물관이나 커피숍 그리고 극장에 드나들었다. 리진과는 다음과 같은 기록을 남겼다.

“나와 린핑미엔은 한 퇴역군인의 집에서 묵었는데, 그는 귀족으로, 얼굴에 총에 맞은 상처가 있어 보기 좋지 않았다. 우린 두 개의 방에 묵었는데 한 달 방세가 2푼도 안되었다. 1923년 그들이 전쟁 후의 빈곤으로 인해 우리가 중경에 있을 때에 비하면 가진 게 엇비슷하다 할 수 있다…… 우리들은 가벼운 마음이 되어 파리에서의 춥고 시린 기운을 단번에 씻어냈다. 금발머리에 담배나, 포도주 가 극이나, 매일 두 차례의 영화들이 이어져 생각 없이 기뻐다. 그러나 즐기면서도 연구를 잊지 않고, 나는 새로운 파의 조각가 Ache ban kow의 조각 학생이 되었다……린핑미엔은 여전히 박물관에 가서 연구했다. 점차 비교적 큰 유화를 창작했는데, 커피숍을 주제로 한 것들이 많았고, 프랑스의 로트렉의 필법 같은 것도 있었다. 색채는 항상 아주 화려하지만, 인체에 대한 기초가 없다는 약점이 드러나는 것을 감출 수 없었다.”⁶¹⁾

린핑미엔이 독일에 있었던 1920년대는 ‘독일표현주의’ 예술이 성행하고 있을 때로 그 과장된 변형과 강렬한 색채 등에 영향을 받은 젊은 린핑미엔은 조형이 간결하면서도 개괄적인 약간 ‘사의’적인 그림을 그렸다. 이것은 그가 창작한 <베를린 커피숍>등의 작품에 표현되었다. 여기서 린핑미엔은 베를린대학 화학과 학생인 엘리스 폰 로다와 만났고, 문학과 음악을 매우 좋아했던 로다의 영향을 받아 베를린에서 일련의 작품을 창작했다. 1923년 늦겨울, 린핑미엔은 로다와 함께 파리로 돌아와 결혼했다.

1924년 초, 그와 프랑스에서 함께 유학한 리우지피아오(劉既漂), 린원정(林文錚), 무다위(吳大羽), 왕다이지(王代之)등은 포에부스(Phoebus)회를 조직하여, 정식으로 중서예술영화의 기지를 세웠다. 포에부스는 독일어로 태양신의 음을 딴 것이며, 그리스 신화 중 태양신 아폴로는 청춘과 예술의 신이기도 하다. 그 이름을 택한 것은 예술에 전력을 다하겠다는 의미였다. 비슷한 시기에, 그는 거작인 <摸素>(도3)으로 가을살롱에 입선했다. 같은 해 5월, ‘포에부스’회는 또 다른 프랑스 유학 예술사단인 ‘미술공학사’와 연합해, 슈트라스포에서 ‘중국고대와 현대미술전람회’를 개최하고, 객지에 머무는 차이웬베이를 초청하여 준비회 명예회장으로 임명하고, 린핑미엔은 준비 위원회 중 한명이 되었다. 그가 전시회에 출품한 작품은 거의 42폭(유화 41점, 채묵화 28점)에 다달았다. 「동방잡지」 기자는 다음과 같이 보도하였다.

“새로운 그림 중 의외로 걸작이 많다…… 특히 린핑미엔군의 그림이 가장 많고, 가장 창조성이 풍부하다. 중국의 인사들만 감상하고 중시하는 것이 아니라, 국외 미술비평가들 역시 칭찬이 끊이지 않는다.”⁶²⁾

61) 郎紹君, 위의 책, 로트렉(Henri de Toulouse-Lautrec)은 린핑미엔과 같은 코르몽 화실 출신이었기에 린핑미엔은 그의 필체에 익숙했지만 표현주의적 요소를 흡수하여 로트렉처럼 묘사를 중시하여 그리진 않았다. p.13

62) 郎紹君, 위의 책, p.13.

전람기간 동안, 린펑미엔은 차이웬베이를 알게 되었는데 여기서 둘의 15년에 달하는 긴 왕래가 시작됐다. 이 해 가을 부인과 딸이 죽었다. 이는 어린 시절 받은 마음의 상처가 있던 린펑미엔에게 있어 설상가상의 일이었다. 그는 고통을 묻고 전력을 다해 예술 활동에 빠져 들었다. 이때 창작한 <摸素>와 <生之欲>은 가을살롱에 입선했고, <憂郁의深味>, <波羅米尼의黃昏>, <悲嘆命運의鳥> 등의 작품은 ‘파리국제장식예술과 현대공업전람회’의 중국관 전시에 출품했다. 첫 번째 부인인 로다가 죽은 뒤의 작품에서는 유쾌하거나 낭만적인 정조가 다시는 나타나지 않았다. 린펑미엔은 유럽에서 6년 동안 폭넓은 학습과 독립적인 사고로 동방예술과 서양예술, 고전예술과 현대예술 사이에서 선택을 하고 자신의 예술방향을 확립하였다.

제3절 예술운동기(1926~1937)

1926년 2월 6일, 린펑미엔은 쉬베이홍과 같은 배로 상해로 돌아왔다. 린펑미엔은 먼저 귀국해 있었던 차이웬베이와 함께 상해 항주여인숙에서 지냈는데, 상해로 돌아오고 나서야 북경 예전이 이미 그를 교장으로 선임했다는 것을 알았다. 북경 예전은 1918년에 창건되어, 처음에는 북경미술학교, 후에 북경미술전문학교로 바뀌었다가 1925년 음악과 희극 두 과를 증설하고 다시 국립 북경예전으로 이름을 바꿨다. 린펑미엔의 전임이었던 리우바이추(劉百昭)는 정치적 문제와 학생운동으로 인해 사직했기 때문에 학생들은 교장으로 깊은 예술조예를 갖춘 학생운동과 무관한 사람을 원했다. 이에 교육부는 각방의 인사들의 추천을 받아 린펑미엔을 선정했다. 청년기에 유럽으로 떠난 뒤 막 돌아와 별 기반이 없던 린펑미엔이 당시의 쟁쟁한 경쟁자들을 물리치고 교장으로 임명 받은 것은 차이웬베이의 영향이 컸다.

린펑미엔은 북경예전의 교장이 된 뒤 프랑스 유학시절 동기인 왕다지에게 총무주임을 맡기고, 미전 학생운동 중 사직을 선포한 사오허우셴, 평지우 등과 같은 교수들을 설득했다. 또 프랑스 화가 코르당을 서양화 교수로 데려오고, 북경 보수파 화가들에게 배척받던 치바이스(齊白石)를 중국화 교수로 초빙하여 학교질서를 정비했다.⁶³⁾ 그는 교과 과정을 개편하고 설비를 확충하여, 모델을 그리고 교문을 나가 사생하도록 하였으며, 학생과 교수가 함께 전람회나 음악회 등을 개최하는 등 각종 학술 활동을 펴나갔다. 일 년 뒤, 그는 북경 춘기에 예술대회를 발기하여 예술운동을 통해 차이웬베이의 ‘예술로서 종교를 대신하는’ 예술 사회화

63) 郎紹君, 위의 책, p.15.

이상을 펼쳤다. 1927년 5월 11일에 개막한 북경예술대회는 20여 일 동안 열렸다. 이 대회
의 구조를 통해 린펑미엔과 그가 제창하던 예술운동의 성격을 알 수 있다.

“모방하는 전통예술을 타파하자! 귀족의 소수만이 향수한 예술을 타파하자! 민간적이지 않은 민중
에서 떠난 예술을 타파하자! 창조의 대표시대 예술을 제창하자! 전인민의 각 계급이 모두 향유할
수 있는 예술을 제창하자! 민간의 현실사회를 표현한 예술을 제창하자! 동서 예술가들이여 연합해
라! 인류문화의 지도사 세계사상가들이여 연합하라!”⁶⁴⁾

이 시기에 그는 감정적인 그림을 많이 창작했으며 1930년까지 북경예전과 항주예전에서
활동하며 주로 유화를 창작하고 미술교육과 예술운동에 힘썼다. 작품 창작의 영감은 당연히
중국현실의 고난에서 비롯되었다. 작품은 인도주의를 호소하였고 짙은 구세(救世)적 경향을
띠었으며 화법풍격에서 표현주의에 가까웠으며 조형이 간결했다. 필치는 대범하고 선은 굵
으며 색조가 강렬하고 무게가 있었다. 1930년에는 항주 노화산에서 대량의 정요송자기가 출
토되었는데 린펑미엔은 이를 대량으로 구입했다. 간결하게 빠른 필선으로 그려진 도자기 그
림은 신중국화를 창조하는데 중요한 참고자료가 되었다.

예술대회의 활동은 전람과 연출 전개를 중심으로 했다. 미술 전람은 미전 선생님과 학생
들의 작품이 주가 되어 약 3,000점이 출품되었다. 회화, 조각, 도안과 건축설계를 포함하였
고, 프랑스의 이론 예술가를 초청해 전시에 참가하게 했다. 연출은 음악회와 자신이 편곡 연
기한 희극을 포함했다. 이외에 또 연기강연회, 비평회, 차회비평, 무회, 졸업생 환송회 등등
을 조직하였다.

린펑미엔은 비평회에서 발표자들에게 “이번 예술대회는, 우리 예전학교 일부분으로 조직
된 전람이 아닌, 우리 중국이 제창하는 예술로써, 우리나라 모든 사람들이 모두 예술본의를
깨닫게 하는 것이다.”⁶⁵⁾고 말했다. 대회에서 제일 인기를 끈 전시 중 하나는 린펑미엔의 개
인전으로, 덩이저(鄧以蟄)가 전문 비평문을 썼고 당시 아직 베이징에 있었던 루선도 참관하
였다. 예술대회는 각계의 관심을 불러 일으켜, 북경 「조간신문」, 「국민신문」, 「주일화보」등의
간행물들은 거의 매일 보도를 계속했다. 북경예술대회는 극히 치밀한 조직을 거쳤고, 대회의
조직적 강령도 작성하였다.

북경예술대회를 열었을 무렵 북경과 중국의 정치 형세에 큰 변화가 발생했다. 장개석은
수좌로 한 국민당 우파는 4·12정변을 일으켜, 린펑미엔의 고향 친구인 시용권뤼와 예전(藝

64) 谷流, 『林風眠談藝錄』(河北美術出版社. 1999), p.70. “打倒模仿的傳統藝術! 打倒貴族的少數獨享的藝術!
打倒非民間的離開民叢的藝術! 提唱創造的代表時代的藝術! 提唱全民的各階級共享的藝術! 提唱民間的表現
十字街頭的藝術! 東西藝術家聯合起來! 人類文化的倡導者世界思想家聯合起來!”

65) 郎紹君, 위의 책, p.17.

專) 진보학생 피난처에 있던 대량의 공산당원들이 체포되거나 살해되었다. 북경예술대회의 독립 예술경향과 예전 사제의 자유로운 분위기는 교육부와 군벌에게 정치부터 도덕까지 양방면의 비난을 받았다.

게다가 한창 린펑미엔이 북경예전에서 사생과 적극적 예술운동을 추진하고 있을 당시 예술대회에 전시된 누드 습작이 문제를 일으켰다. 예술대회가 끝나자 북경예전은 북양군벌 정부에 의해 수색을 당하였다. 북양군벌의 파괴와 각종 낡은 세력의 압박으로 ‘북경예술대회’는 장기적인 영향을 발휘하지 못하였다. 교육부장 리우티에는 린펑미엔과의 담화에서 그의 모델을 그리는 수업이 풍속교화에 해가 된다고 말했다. 이러한 정치 간섭은, 예술운동을 계속 할 수 없게 만들었다. 어쩔 수 없는 상황 속에서 화김에 사직한 그는 북경을 떠나 남으로 내려갔다가, 1927년 6월 16일 다시 차이웬베이의 초청을 받고 남경으로 가서 대학원 예술위원회 주임을 맡게 되었다. 그의 예술운동은 비록 좌절했지만 린펑미엔은 굴복하지 않고 남방에서 다시금 새롭게 정진할 준비를 하였다. 남경에 도착한 뒤, 그는 유명한 『致全國藝術界書』⁶⁶⁾란 글을 썼다.

일찍이 린펑미엔과 함께 유학했던 친구들이 귀국하면서 이들은 차이웬베이의 적극적 지지 아래 항주 서호 근처에 국립예술원을 창립하기로 하였다. 1928년 린펑미엔은 학교건립을 책임지게 되었는데 정치적 중심에서 멀리 떨어진 남경에서는 외부의 간섭을 받지 않아 다시 예술운동을 전개할 수 있게 되었다. 항주국립예술원이 설립 된 뒤, 린펑미엔은 원장겸 교수로, 린원정은 교무장겸 서양미술사학과 교수로 임명되었다. 학원은 중국화과, 조소과, 도안(圖案)과, 서양화과를 개설하였다. 항주국립예술원은 자유로운 사상아래 ‘서양예술을 소개하고 중국예술을 정리하며 중서예술을 조합하고 시대예술을 창조한다.’는 학술적 목표를 세웠고 린펑미엔은 이러한 목표와 이상을 실현하기 위해 적극적으로 인재를 수용하였다.

린펑미엔은 교육과 창작에서 시종일관 중서 결합의 주장을 내세웠다. 일찍이 1926년에 발표한 논문 <東西藝術的前途>에서 중서 예술의 융합에 대하여 자기 견해를 발표한 적이 있다. 그는 중서 예술의 장점들을 각기 분석하였다.

“서양의 예술은 형식의 구성상에서 객관적인 방면으로 치우친다. 종종 형식이 지나치게 발달하여 정서적 표현을 결여하고 자신을 기계로 바꾸며 예술을 인쇄물로 바꾼다. 동양의 예술은 형식의 구성상에서 주관적인 방면으로 치우친다. 종종 형식이 지나치게 발달하지 못하여 오히려 정서상의 요구를 표현하지 못하고 예술을 무료를 달래는 유희적 필치에 빠지게 한다. 그런 연유로 예술이 사회에서 그에 상응하는 지위를 잃게 만드는 지경이다.(예컨대 현대중국)”⁶⁷⁾

66) 谷流, 위의 책, p.40.

67) 林風眠, 「東西藝術的前途」, 朱朴 編, p.14.

이러한 이유로 린펑미엔은 양자가 당연히 융합해야 한다고 생각했다. 린펑미엔은 중서 예술을 결합하는 과정 중에서 안목을 유럽에만 국한시키지 않고, 일본 등 기타 지역의 예술에 대해서도 중요시하였다.

제4절 화풍 형성기(1937~1977)

항주예전 학교 창립 10주년을 준비하던 중 일본군이 항주에 침입하였다. 전쟁이 격해지며 항주가 위협해지자 린펑미엔은 교육부의 명을 받아 학생들을 이끌고 항주국립예전을 급히 내륙으로 이전했다. 그는 절강에서 강서로 갔다가 다시 호남 장사까지 피난한 뒤 다음해 2월 또 원릉(沅陵)에 이르렀다. 이곳에서 남쪽으로 옮겨온 북경예전과의 합병은 그의 불행의 시작이었다. 이해 3월 항주예전은 북평(北平)예전과 회합하여 합병하게 되고 교장제 대신 교무위원제가 실시되는 와중에 일련의 합병문제로 린펑미엔은 억울하게 누명을 쓰고 사직하게 된다. 후일 학생들의 데모로 다시 복직하였으나 뒤바뀐 학교사정에 그는 다시 사직하였다.

린펑미엔은 상해로 돌아가서 친구의 도움으로 국민정부 정치부설계위원회 위원이 되었지만, 한 달에 한 푼이라는 보잘 것 없는 수입으로 예술창작에 전념해야했다. 많은 시간동안 그는 장강(長江) 남안에 있는 대불전의 폐기된 창고에서 아주 검소한 생활을 보냈다. 이곳은 시내와도 멀고 아주 조용했기 때문에 그는 이곳에서 매일 그림을 그리고 예술 활동의 참여를 자제했다.

린펑미엔은 중경에 도착하여서는 중경시 중심의 아파트에 살았다. 약 1939년 말, 1940년 초 그의 학생인 조춘상이 몇 명의 청년화가와 같이 그를 방문하였고 다음과 같은 방문기를 썼다.

몇 년 사이에 호남 원릉에서 홍콩, 상해로 또한 곤명을 거쳐 중경에 이르기 까지 매일 그림을 그리지 않은 적이 없었다... 학문은 눈앞의 이익을 추구하는 것이 아니다... 특히 예술이란 것은 더욱 평생의 심혈을 기울이지 않으면 한길을 걸을 수 없고 자기의 것을 찾아낼 수 없다... 내가 간 길은 바로 너희들이 가지 않은 길이다. 너희들은 아마 너무 소심한 것 같다. 감히 붓을 기운에 따라 통쾌하게 그려내지 못하는 것 같구나. 나는 사진을 찍는 것 같은 딱딱함과 속됨을 별로 좋아하지 않는다. 비록 일반인이 좋아하는 대상일지라도 예술적 가치는 미미한 것이다.⁶⁸⁾

위에서 알 수 있는 바와 같이 항전시기임에도 린펑미엔은 여전히 예술의 비공리주의(非功

68) 趙春翔, 「林風眠先生的訪問記」, 『抗戰畫刊』(重版, 第二卷 第三期, 1940).

利主義)태도를 주장하였고, 여전히 ‘사진을 찍은 듯한 딱딱함과 평범함’의 사실주의를 좋아하지 않았으며, 여전히 예술을 평생을 다 바쳐 추구해야 할 숭고한 목표로 간주하였다. 정치와 선전의 각도에서 보면 시기에 적합하지 않으나 예술의 장기적인 발전 상태를 놓고 볼 때는 진리성(眞理性)이 있다. 그가 전쟁시기에 빈곤과 고독한 은둔자 같은 생활에 안주한 것은 바로 이런 관념과 태도에서 비롯된 것이다. 그의 그림은 화청(花靑), 담자(淡赭) 혹은 자묵(赭墨)을 사용하여 단순하고 통쾌하며, 전통적인 형사는 찾을 수 없지만 전통적 사의화와 필묵의 의미는 가지고 있다. 또한 완전한 수채화나 水粉畵와는 다르지만 구도상 초점투시와 크로키식의 자유로운 붓 터치를 기본으로 하였다. 총체적으로 중국화와 서양화의 그림자를 엮을 수 있지만 전통적 방식과 서양의 기존 기준으로 저울질 할 수는 없다. 작품들이 표현한 것은 자연적인 것이며 개인적인 새로운 감각인 것이다.

린핑미엔은 중경에 있을 때 개인전을 연 적이 없었다. 이 시기는 주로 화조, 동물, 풍경, 인물로 크게 세 가지로 분류할 수 있다. 정물은 약 40년대 말기에 그리기 시작하고, 화조는 30년대의 취향에 따라 그렸는데 학을 제일 많이 그렸다. 속도감과 탄성이 있는 중봉의 필선과 맑고 시원하며 아담한 색조는 사람들로 하여금 송대 자기회화의 의미를 되살리게 한다. 전반적인 경향은 전통적인 회화에 더욱 접근하였지만 원·명·청(元·明·淸)의 문인화가 아닌 힘차고 활발하며 생생하게 살아 움직이는 한당회화(漢唐繪畵)에 보다 근접한 것으로 특히 민간 자기회화에 가깝다.

회화를 놓고 볼 때 필선, 먹색과 백묘는 동양적이고 색채, 자태, 표정 등은 서양의 현대적 예술의 의미가 흐르고 있다. 이런 중서의 결합은 형식과 내용, 방법과 정감의 일치하여 화가의 생활 및 내면세계와 일치하고 있다.

궁핍해진 생활로 유화재료를 감당할 수 없었던 그는 채묵화에 대한 탐색을 시작하여, 풍경이나 사녀 그리고 화조와 정물을 그리게 된다.⁶⁹⁾ 비록 생활의 궁핍으로 인한 변화였지만 그는 이를 통해 중국화에 새로운 길을 열게 되었다.

1944년 판텐서우(潘天壽)가 국립예전의 교장직을 맡은 뒤 판텐서우의 요청으로 린핑미엔은 ‘린핑미엔 화실’을 운영하였다. 당시 가르쳤던 학생들이 바로 수텐시(蘇天賜), 시더진(席德進), 쉬젠바이(徐堅白), 리청셴(李承仙)등이다. 린핑미엔은 예전에서 교편을 잡으면서 집에서 여전히 수묵화와 채묵화에 대한 탐색을 계속하였다.

1945년 8월 항일전쟁의 승리로, 다음해 10월 항주예전이 다시 항주에서 정식으로 개학하자 린핑미엔은 계속 서양화와 교수직을 맡게 되었지만, 교장 선임 문제 때문에 다시 사직했

69) 郎紹君, 위의 책, p.23.

다가 1948년 다시 교장으로 부임했다. 항일 전쟁은 중국 사람들의 생활을 바꾸어 놓아, 사실주의가 광범위한 회화 추세로 자리 잡았다. 정치적 선정성 형식의 대중성을 다룬 내용들이 점차 예술의 주요 특징이 되었다. 이 8년 동안에 린펑미엔은 피난가고, 집을 떠나고, 학교를 떠나고 사람들로 부터 잊혀지는 등 많은 풍파를 겪었다. 이런 상황은 그의 인생과 세계 그리고 예술에 대한 생각에 변화를 가져와, 그의 청년기의 예술로써 나라를 구하는 낭만과 격렬함과 기개는 고독한 냉정과 담백함으로 변화되었다.

당시 예술은 민족과 사회혁명을 위한 선전용으로 쓰였다. 그러나 그는 예술을 선전의 도구로 사용하는 걸 달갑게 여기지 않고, 당시의 시대 조류에 따르지 않았다. 그는 일관되게 중서를 조화하는 방향으로 아름답고 힘 있는 작품을 연구하였다.⁷⁰⁾ 그러나 린펑미엔의 이러한 순수한 예술을 창작하고자 하는 예술운동정신은 사회에 받아들여지지 않았다. 그리고 1950년 린펑미엔의 그림은 ‘신파화(新派畫)’로 불리면서 비판의 대상인 부르조아 예술의 대열에 놓이게 되었다. 이런 풍파를 벗어나서 예술의 지속적인 탐색을 하기 위해 그는 건강을 핑계로 교수직을 사임하고 상해로 이주하여 예술창작에 전념하였다.

1958년 대약진⁷¹⁾운동으로 인해 린펑미엔은 상해 미협을 따라 노동에 참가하여 잠시 정부가 원하는 그림을 그리게 되었다. 이런 농촌 생활은 어려서 산골에서 자란 린펑미엔에게는 오히려 삶에 생기를 부여해 주는 일이었을지도 모른다. 50년대 말에서 60년대초 중국이 경제적으로 어려워지자 문화예술계에 대한 탄압도 조금은 약화되었다. 이 시기 린펑미엔도 그의 창작의 최고경지에 이르게 된다. 이때부터 린펑미엔은 다시 상해미술가 협회의 직책을 맡거나 전국 제 3회 문대회(文代會)에 참석하는 등 활동을 재개하여, 1962년에는 상해에서 전시회를 열었다.

그러나 오래지 않아 문화대혁명이 시작되면서 그의 친구인 푸레이(傅雷)부부의 동반자살로 위기를 느낀 린펑미엔은 자신의 수집작에 이르는 작품 특히 현대성이 뚜렷하고 동물을 묘사한 작품들을 없애버렸다. 1968년 8월 그는 린비아오(林彪)집단과 사인방⁷²⁾의 영향으로 상해 공안국에 잡혀가서 4년간 옥살이를 했다. 그러나 그가 감옥살이를 한 것은 그의 그림

70) 林風眠, 『致全國藝術界書』, 『林風眠談藝錄』, p.45. “藝術的第一利器, 是他的美。…藝術的第二种利器是他的力!”

71) 대약진(大躍進)은 1957년 중국에서 제2차 5개년계획이 시작된 1958년에 마오쩌둥[毛澤東]에 의하여 제기된 ‘사회주의 건설의 총노선’ 주도하에 경제의 대약진과 인민공사(人民公社)를 설립하면 전개된 전국적인 대중운동을 뜻하며, 삼면홍기(三面紅旗)는 ‘총노선’ ‘대약진’ ‘인민공사’ 등 3가지 경제정책을 상징적으로 일컫는 말이었다.

72) 사인방(四人幫)은 문화대혁명 기간 동안 무소불위의 권력을 휘둘렀던 4명의 중국 공산당 지도자를 뜻한다. 마오쩌둥의 부인이었던 장칭(江青)을 비롯하여 정치국 위원이었던 야오원웬(姚文元), 중국공산당 중앙위원회 부주석 왕홍원(王洪文), 정치국 상임위원 겸 국무원 부총리 장춘차오(張春橋)를 가리킨다. 1976년 9월 마오쩌둥이 사망한지 한 달 만에 이들 4인방이 체포되면서, 문화대혁명은 막을 내렸다.

때문이 아닌 유학시기에 저우언라이를 알았다는 이유 때문이었다.

항전시기에 유화작품은 대부분 훼손되었다. 남겨진 인쇄물들에서 대략이나마 그 상황을 알 수 있다. 린핑미엔은 <人道> 등 중국의 정치적 현실에서 제재를 취한 작품⁷³⁾과 함께 약간 성향이 다른 <丹頂鶴>, <細語>, <白鷺> 등도 그렸는데 이것들은 대부분 친구한테 증정하기 위해 그린 것이었다.

항일전쟁은 린핑미엔을 다소 변화시켰지만 그의 예술적 관념과 목표를 변화시키지는 못했다. 그는 더욱 성숙해졌고 안목을 넓혔으며, 새로운 화제를 얻고 충분한 그림을 그리는 시간을 갖게 되었다. 린핑미엔은 화가의 창작에 직접적인 통제가 이루어졌던 이 시기의 시대적 제약을 초월해 자신의 고난과 갈등을 독창적인 예술로 승화시켜나갔으며, 자신의 예술에 대한 성패를 묻지 않고 다만 묵묵히 오랫동안 자신의 길을 걸어감으로써 예술가로서의 의연함을 잃지 않았다.

제5절 창작전념기(1977~1991)

지식인들에게 말로 형용할 수 없는 큰 고통을 준 문화혁명(1966년 9월 9일 마오쩌둥의 사망과 한 달 후 사인방(四人幫)이 체포됨으로서 끝이 났고, 1977년부터 시작한 덩샤오핑의 개방정책은 중국의 정치, 사회, 문화환경을 크게 바꾸어놓았다. 린핑미엔도 변화된 정치, 사회환경에 크게 고무되어 적극적이며 진취적인 태도로 바뀌었다. 광주에서 홍콩으로 온 린핑미엔은 중경과 항주, 상해에서 사실상 반세기 동안 끈질긴 집념으로 중·서 예술의 심미체계를 융합하고 매개 재료의 실험을 단행하여 자연에서 인식한 그의 정서를 형상화하는데 성공하였다.

린핑미엔은 젊었을 때 그렸던 <摸索>(1923), <民間>(1926), <人道>(1927), <痛苦>(1929)⁷⁴⁾, <悲哀>(1934) 등에서 다루었던 인류의 운명과 생명, 생존의 문제에 대하여 다시 주목하기 시작하였다. 과거에 제작된 작품들이 사람들의 마음속에 깊이 스며들어 감동을 주는

73) 1929년에 린핑미엔은 <人類的痛苦>라는 작품을 그렸는데 제재, 주제와 표현의 각 방면에서 <人道>와 흡사하나 폭이 더욱 크고 인물도 더 많았다. 가로로 긴 구도에는 수난 받는 인체가 빼곡히 들어있었다. “正, 背, 站, 俯, 倚, 側 각 각도에서 내심의 강렬한 고통의 정상을 표현하였고, 색채는 灰墨이 주가되고 어떤 여체는 녹색으로 칠해졌다...” 郎少君, 『守護與拓進』(中國美術學院出版社, 2001), p.353.

74) <痛苦>는 들라쿠르와의 낭만적 풍격과 후기 인상파의 분위기가 있는 중세기 종교화의 구도로, 동과 서에 하나씩 있는 고통스런 얼굴은……무명 작가의 <沉思試驗>을 참고했다. (林文錚, 『林風眠-東方文藝復興的先驅』, 『林風面談藝錄』(上海眞美圖書館出版社, 1984년 7월), pp. 181~207).

비에와 고독이었다면 이 시기의 작품들은 점점 더 강렬하고 자극적으로 변해갔다. 린핑미엔은 이미 정방형의 형식을 타파하고 가로가 근 2m에 달하는 장방형의 그림을 그리며, 강렬한 색과 역광, 급속한 움직임의 리듬을 운용하여 화면을 구성하는 대담함과 자유분방함을 보여주었다.

1977년 10월 80세에 가까운 노인이 된 린핑미엔은 30년만에 비로소 출국허가를 받아 20년간 떨어져 지낸 처자를 만날 수 있었고, 그 후 홍콩으로 이주하였다. 홍콩은 국제적인 교역과 교류의 도시로 그의 창작에 새로운 전기를 마련 할 만한 열정적인 분위기를 제공하였으나, 그의 집에 머문 채 창작에만 전념하는 성실한 생활 방식에는 별다른 변화가 없었다. 자신의 전시가 열렸던 기간에도 상해를 방문하지 않았던 린핑미엔은 1987년 제자인 우구안중(吳冠中)의 ‘회고전’에 참석하기 위해 단 한번 상해를 방문했을 뿐 그 뒤로 쭉 15년간 홍콩에 머물렀다.

린핑미엔은 1979년 7월 중국 미술협회 상해분회가 상해시립미술관에서 ‘린핑미엔화전’을 개최하기 전날 그가 상해에 남겨둔 105폭의 작품 모두를 국가에 헌납하겠다는 뜻을 홍콩에서 편지로 상해에 전하면서 상해생활을 정리하였다. 이 시기는 그가 어느 때보다도 자유로운 예술 창작을 할 수 있었던 시기로 1982년을 제외하곤 매년 전시회를 열 정도로 새로운 창작열로 가득 차 있었던 것을 알 수 있다. 80년대 문화 개방 이래 사람들은 린핑미엔의 역사적 가치를 새로이 평가하기 시작했다. 그는 중국 내에서 뿐 아니라 해외전시에서도 예술성과 독창성을 인정받았는데, 이는 작가의 개성과 시대정신을 작품에 담아내려던 그의 노력이 결실을 맺은 것이라 할 수 있다. 즉, 그가 추구한 시대정신의 의미가 중국화·서양화로 분화된 개념이 아니라는 것이 중국과 서양에서 성공리에 개최된 전시회를 통해 증명된 것이다. 비교적 일찍 이룩한 화풍을 노년이 되어서도 끊임없이 새로운 예술세계를 향해 도전했던 린핑미엔은 1991년 8월 12일 심장병, 폐렴 등의 지병이 재발하여 90세에 사망할 때까지 평소와 다름없이 새로운 창작을 멈추지 않았다.

이 시기 그가 보여준 창작에 대한 열정은 그가 1930년대부터 인본주의적 예술운동의 좌절과 진지한 문화운동의 차원을 넘어 계급투쟁의 수단으로 이용되는 예술의 몰락을 목격하면서 얻어진 50년간의 응축된 작가의 자유정신이 일시에 쏟아져 나온 것인지도 모른다.

제 4장 린핑미엔의 회화세계

이 장에서는 린핑미엔의 작품을 인물화, 풍경화, 정물화, 화조화, 사녀화로 나누어 살펴보고자 한다. 일반적으로 친숙한 인물화·풍경화·정물화 외에 따로 화조화와 사녀화 등을 분류하여 살펴보는 것은 그의 예술세계와 깊은 관련이 있기 때문이다.

화조화는 북송 초기 유도순이 『송조명화평(宋朝名畫評)』에서 ‘인물문(人物門)’·‘산수임목문(山水林木門)’·‘번마주수문(蕃馬走獸門)’·‘화훼영모문(花卉翎毛門)’·‘귀신문(鬼神門)’·‘옥문문(屋木門)’ 등 6개의 화과로 나누었던 것에 속해 있고, 또 북송 시대 광약허가 『도화견문지(圖畫見聞誌)』에서 이를 더 간략하게 하여 ‘인물문’·‘산수문’·‘화조문’·‘잡화문’ 등으로 4개의 화과로 정리하였던 것에서도 속해 있으며, 더욱이 북송말기 휘종 때 저술된 『선화화보(宣和畫譜)』에서 도석·인물·궁실·번족(蕃族)·용어(龍魚)·산수·축수(畜獸)·화조(영모)·묵죽(墨竹)·소과(蔬果, 초충을 포함) 등 열 가지의 화과로 분류되면서, 후대에 일반화되었다던 것⁷⁵⁾에서도 찾아볼 수 있을 정도로 북송 시대에 산수화와 더불어 발전한 장르이다. 사녀화는 당나라 주경현의 『당조명화록(唐朝名畫錄)』에서 분류한 장르에 속하고 있는데, 이는 당나라 인물화에서 가장 성행한 장르였다.

린핑미엔은 중국미술의 발전에 대해 당송 이후 원명청대에는 더 이상 회화적 발전이 이루어지지 않고 답습하는 매너리즘 경향을 띤다고 보았다. 따라서 그는 당송시대 회화를 그의 예술의 이상으로 보았다. 이 중 화조화와 사녀화는 그의 예술세계를 집약적으로 보여줄 수 있는 장르로 볼 수 있기 때문에, 따로 부류하여 살펴보는 것이 좋을 듯하다.

결론적으로 말하면 그의 회화세계는 동양의 전통적인 장르나 서양 근대적 장르에 구속됨이 없이 이루어졌기 때문에 어느 하나로 한정하여 살펴볼 수 있는 것이 아니다. 따라서 서양의 장르인 인물화, 풍경화, 정물화와 동양의 장르인 화조화, 사녀화를 합쳐서 다섯 가지 장르를 통해 그의 예술세계를 살펴보고자 한다.

제1절 인물화

린핑미엔의 인물화는 복잡하고 다양하다. 먼저 그의 인물화는 소재에 따라 현실인물, 희극

75) 조송식, 『도화견문지』에 나타난 광약허의 예술사상, 『미학』 제49집(봄), 2007, pp.9~11.

인물, 고대 복장의 인물, 현실 여인들로 나뉠 수 있고, 그 중 현실인물은 또 놓어준 인물 같은 현실인물과 현대 여인으로 다시 나뉠 수 있다. 현실인물이 그 시대의 노동자 계층 및 일반인들의 삶의 모습을 그렸다면 현실여인은 누드(裸女)와 보다 전통적인 요소가 강한 필선으로 묘사된 현대 여인들의 모습을 그린 것이다.

현실 인물의 묘사는 그의 초기 시대부터 시작된다. 북경예전과 항주예전을 관리하던 10여년 동안 린핑미엔은 힘든 중국 현실을 바탕으로 하여 인도주의를 외치고 짙은 구세적 경향을 창작 영감으로 삼아 작품을 그렸다. 화법 풍격에서는 오히려 표현주의적인 간략한 조형을 사용하고, 굵은 선으로 윤곽을 대략 나타내어 강렬한 색조를 써서 엄숙한 분위기를 그렸다는 것을 특징으로 들 수 있다. 대표적인 작품으로는 <北京街頭>(도1), <金色的顫動>, <人類的痛苦>(도2), <摸索>(도3) <悲哀>(도4), <裸女>(도5), <構圖>(도6), <死> 등이 있다. 이 시기의 유화는 대부분 항전기간에 태워 없어졌기 때문에 남아있는 인쇄물들을 통해서만 그 대강의 모습을 확인 할 수 있다. 그가 유럽에서 갓 돌아와서 그린 <北京街頭>는 북경 길거리의 작은 노점시장에서의 일상적인 농민과 일반인의 모습을 그렸다. 린핑미엔은 “나의 작품 <北京街頭>는 당시의 대표작으로, 나는 이미 거리로 나가 노동인민들을 그렸다.”고 말했다.⁷⁶⁾ 이는 아마도 5·4 운동 당시의 ‘走向十字街頭’라는 구호의 영향을 받은 것으로 보여진다.

이러한 유형의 작품으로 <人道>(도7)와 <人類的痛苦>를 들 수 있다. 창작 동기는 중국의 정치현실에 바탕하고 있지만, 어디까지나 인도주의적인 입장을 견지하고 있었다고 할 수 있다. 가령 그의 절친한 친구 린원정(林文錚)이 1928년에 저술한 문장에서 <人道>는 “직접적으로 인류가 자기편끼리 서로 죽이는 악성을 그렸으며”, “중국 현 상태의 배경이라 할 수 있고, 다시 말해 전 세계의 단면도이다! 종(縱)의 방면에서 보면 우주가 생긴 이래 인류본성의 상징이라 말할 수 있다”고 했던 것에서 확인할 수 있다.⁷⁷⁾ 그러나 린핑미엔 자신의 입장으로 돌아가서 보면 강한 현실주의적 성격도 띠고 있음을 알 수 있다. 그는 교수대, 쇠사슬, 사망을 그린 <人道>에 대해서 “창작의 동기는 북경에서 남경으로 피난가면서 언제나 살인의 소식을 듣고 보았기 때문이다”⁷⁸⁾고 말했으며, 1927년 쓴 『告全國藝術界書』에서도 군벌정치를 맹렬히 비판했었다.⁷⁹⁾

<人類的痛苦>는 제재, 주제 그리고 표현의 각 방면에서 <人道>와 서로 비슷하지만 화폭

76) 郎紹君, 위의 책, p.50.

77) 林文錚, 「美展會中之六家」 『美展特刊』, 1928年(朱補編, 『林風眠』(學林出版社, 1988年), p.128).

78) 李樹聲, 「訪問林風眠的筆記」(鄭朝編, 『林風眠研究文集』(中國美術學院出版社, 1995年), p.169).

79) 郎紹君, 위의 책, p.55.

이 보다 크고 인물도 훨씬 많다. 가로로 긴 구도 속에 고통 받는 인체가 가득히 그려져 있다. 이 작품에서 그는 폭로성을 더욱 장렬하고 힘있게 그려내고 있다. 이는 이 시기 린펑미엔의 친구인 시옹쥘뤼(熊君銳)가 부당한 죽음을 당한 것과 연관이 있다. 린펑미엔은 친구의 죽음에서 느낀 고통을 <人類的痛苦>를 통해 일종의 잔인하게 인류를 죽이는 장면을 크게 묘사한 것이다.⁸⁰⁾ 그러나 <人類的痛苦>는 현실에 대한 분노의 감정을 폭로하는 동시에 또한 화가의 마음속 깊은 곳에서 표출을 하고자 하는 고통과 규탄을 집중적으로 표현해 낸 것이다. 이 작품이 불러일으킨 정치적 문제로 인해 그의 이후 사회적 상황은 몹시 악화되어 감시까지 받게 되었다.⁸¹⁾ 이로인해 그는 <北京街頭>이후 이런 직접적으로 현실을 그리는 작품을 별로 창작하지 않았다.

이후에 린펑미엔은 또 <死>, <悲哀>등의 작품을 그렸다. 이것들은 대체로 <人類的痛苦>의 정신과 풍격을 연장하는 것이었다. 그러나 이러한 정치 사회적 억압으로 인해 그의 화풍에 변화가 일어났다. 화풍의 전반적인 경향은 점점 채묵화로 전향되어졌고 은둔적 경향을 띠기 시작했다.

전쟁기에 주로 정물화나 화조화, 사녀화 등을 그리면서 자신의 화풍을 찾기 위해 노력했다가 다시 인물화 탐구에 빠져든 것은 비교적 자유로운 상해로 거처를 옮긴 이후였다. 자오춘상(趙春翔)에 의하면 린펑미엔이 이 시기에 평극(平劇), 풍경 그리고 묘자(苗子) 등 세 종류의 묘사에 몰두하였다고 한다. 여기서 평극은 경극을 가리키고, 묘자는 묘족(苗族)의 인물화를 그린 것을 말한다. 이 중 경극에서 나타나는 인물은 당시 그의 인물화풍을 대표하고 있다. 특히 이러한 작품은 1951년에서 1952년까지의 기간에 집중되었다.⁸²⁾ 그는 상해에서 자주 경극을 보러갔으며 이 경극의 희곡인물을 그렸다. 그는 “경극에서 동작을 보았기 때문에 희곡은 경극(京劇)이나 소극(紹劇) 등을 가리지 않았다.”⁸³⁾ 묘자도 경극의 인물처럼 민족적 형식 속에서 예술의 출로를 찾고자 한 것이다.

이 시기에 그린 희곡인물은 상해 초기 시대의 희곡인물과 다른 점이 있다. 예를 들어 1940년 경 그린 희곡의 인물 <초상>(도8)이 전통적인 형사(외형의 묘사)와 신사(정신의 묘

80) 李樹聲, 『訪問林風眠的筆記』(鄭朝編, 『林風眠研究文集』(中國美術學院出版社, 1995年), p.169.

81) 鄭朝, 『林風眠早期的繪畫藝術』여기서도 이 일을 언급하고, 약 1931년 경, 장개석이 항주예전을 시찰하여 “며칠 뒤, 대개요가 정강의 신문에 저술하여, 린펑미엔 그림의 ‘신염왕전’을 비평한다”고 말했다. 정조의 기술재료는 임문쟁을 방문한데서 온 것으로 비록 이수성이 린펑미엔을 방문하여 기술한 것과는 약간 다른점이 있지만 같은 내용이다. 『林風眠論』, 1990年, p.103.

82) 林風眠은 「給潘其鑾的信」에서 그가 학생에게 보낸 편지에서 “나는 줄곧 그림을 그린다. 친구가 가져간 그린은 대개 10월 중순 파리미술관에서 전람회를 열 것이다. 나는 대단히 많이 그려서, 또 30장이 있다.”는 말을 통해 이 시기에 열정적인 화풍탐색이 이루어 졌음을 알 수 있다. (『林風眠全書』, 半瓶齋印行, 1951年 9月 12日).

83) 『給泰』, 1951年 11月 17日.

사)에 착안점을 두고 그려졌다면, 이 시기엔 선묘에 착색을 하는 사의(寫意)적 형식에 치중하면서 서양현대 예술 특히 입체주의를 가미하여 변화를 주고 있다. 이는 그가 극을 그리되 무대 위의 아름다움을 재현하는데 목적을 둔 것이 아니라 일종의 형식적 탐구를 위해 연구하였음을 알 수 있다.

이러한 형식적 탐구에서 두드러진 특징은 종합적인 연속감이다. 그는 친구에게 보낸 편지에서 “나는 중국 전통극의 동작을 분화한 뒤 다시 구성창작하고 싶다. 화면상에서 어쩌면 시간과 종합적 관념을 얻을 수 있을 것 같다……”⁸⁴⁾고 말하였다. 즉 그가 탐구하고자 하는 것은 물상의 공간 속에서 시간의 표현이라고 할 수 있다. 이는 입체주의가 추구하던 목표이기도 하며, 일련의 중국식 현대예술에 대한 탐구이기도 하다. 그는 항상 서양현대예술, 고갱, 마티스, 그리고 피카소에 대해 이야기 하고 미래파, 입체파에 큰 관심을 가지고 있었다.⁸⁵⁾ 이 시기에 창작된 희곡인물이나 현대인물 등의 작품으로는 <梁山伯與祝英台>, <技樂>(도9), <京劇人物>(도10), <霸王別姬>(도11) 등이 있다. <霸王別姬>는 유화로 검정과 짙은 붉은 색을 기본 바탕으로 한 기하학적 형태로 묘사되어 있다. 여기서 패왕과 별희는 평면적이고 장식적이지만 인물의 정서적 표현을 생동적으로 그렸다. 따라서 이것은 무대예술과 거리를 둔 일종의 재창조라고 할 수 있다.

50년대 중기 이후에 그의 인물화는 새롭게 변화하고 있다. 즉 이전에 입체주의를 참고했던 실형적 요소가 희미해진 반면, 민간에서 널리 유행하는 전지(剪紙)와 그림자 극(劇)의 요소를 융합해 평면적 구조와 장식적 조형, 색면을 기본으로 하는 특징이 강조되기 시작하였다. 린핑미엔은 한편으로 피카소와 중국민간 미술을 하나로 융합하고 다른 한편으로 장식적 조형과 색채의 현대감을 추구했다. 이 당시 대표적 작품으로 <宇宙鋒>(도12), <寶蓮燈>(도13), <武松殺嫂>(도14), <芦花蕩>(도15), <白蛇傳>(도16) 등이 있다.

홍콩으로 이주한 뒤 그의 작품 세계는 다시 한 번 변하게 된다. 물론 이전과 같은 작품이 제작되기도 하였지만, <南天門>(도17), <火燒赤壁>(도18)등과 같이 비극적 주제도 그리기 시작하였다. 그는 더 많은 인물에 대해 정감을 융화해 넣거나 상징을 덧붙임으로써 그의 인생감을 표현해내고자 했던 것이다. 이는 노년의 창작 전념기에 해당하는 80년대 후기에 들어서 특히 분명히 드러나고 있다. 그가 <寶蓮燈>(도19)을 가장 많이 그렸다는 것이 이를 뒷받침한다.

<寶蓮燈>은 <壁山求母>라고도 불린다. 보련등(寶蓮燈)의 극 내용은 다음과 같다. 화산삼성모(樺山三聖母)와 서생 유언창(劉彥昌)이 서로 사랑하여 결혼하였다. 그러자 삼성모의 오

84) 林風眠, 「給潘其鑑的信」, 1951年 9月 12日(『林風眠全書』, 半瓶齋印行).

85) 林風眠, 「給潘其鑑的信」, 1952年 1月 5日(『林風眠全書』, 半瓶齋印行).

빠인 이랑신(二郎神)이 동생이 인간세상을 그리워하고 법도를 지키지 않은 것에 격노하여 그녀를 화산 아래 눌러놓았다. 삼성모는 아들을 낳았고 아들 침향(沈香)은 유연창과 교류하게 된다. 침향은 자라서 선인의 교화를 받고 환골탈퇴하여 신비로운 도끼를 쥐고 이랑신을 쳐부수고 화산을 쪼개 어머니를 구했다.⁸⁶⁾ 이 극은 현재도 사랑받고 있는 고사로 유명한 경극 연출 예술가 가이자오펜(盖卞天), 저우신팡(周信芳), 리완춘(李万春)등이 모두 일찍이 이 극을 연출했었고, 현재 어린이 들을 위한 만화영화로 제작되거나 애니메이션등에서 보련동자가 도끼를 들고 등장하기도 한다. 린펑미엔은 살면서 몇 번이나 이 제재를 그렸는데 주로 침향이 어머니를 구하는 장면을 많이 그렸다. 풍엽의 설명에 따르면, 노년의 린펑미엔은 항상 그의 모친에 대한 기억을 계속해서 이야기하였는데, 어머니가 어떻게 아름다웠는지, 어떻게 저수지 옆에서 긴 머리를 감았는지 등을 말했다고 한다.⁸⁷⁾ 이는 아마도 그가 어린시절 경험한 어머니의 처지와 그가 환상속에서 어머니를 구하기를 갈망하던 마음과 관련되어 이러한 주제의 그림을 그리게 한 것이라고 판단된다. 과도한 홍색, 흑색, 자색, 황색의 네 색이 무겁고 강한 대비를 형성하며, 침향과 어머니는 화면의 중간에 서서, 귀신의 얼굴모양을 한 이랑신 등의 인물을 배경으로 출현한다. 그의 화폭 속에서 희극무대는 완전히 회화 표현의 평면 공간으로 변화였다. 60년대에 그는 늘 인물을 아주 아름답게 그렸고, 80년대 이후 그는 항상 인물의 형체를 길게 늘이고, 초묵(焦墨)을 써서 눈을 그리고 있다.

그의 인물화에서 또한 비중 있는 분야는 현대적인 여성화라 할 수 있다. 여기에는 현대적인 누드(裸女)의 그림도 포함된다. 이는 그가 항주로 온 후의 생활 취향과 예술추구의 반영함으로써 나타나기 시작하였다. 당시 항주의 분위기는 예술계의 항전 환경 속에서 출현한 문화민족주의 정서가 약해졌고, 민주와 개성을 위해 서방문화를 끌어들이자는 외침이 만연하였다. 그는 이시기에 한편으론 수묵과 전통에 관심을 가지면서 다른 한편으론 현대적 표현에 관심을 가졌다.

1948년에 그린⁸⁸⁾ <籬笆女人>(도20)은 중국식복장의 젊은 여자가 황색 나무의자에 앉아있고, 배경은 짙은 담묵으로 간단히 묘사된 울타리가 그려져 있다. 인물의 굵은 형체의 모습에서 마티스의 영향을 볼 수 있다. 여기서 그는 형체와 구조의 정확성보다는 묵필의 자유로운 묘사 및 굵고 견고한 묵선이 구성하는 자유로운 풍격에 더 마음을 두었다. 이러한 유미적인

86) 김우석, 「寶蓮灯 이야기의 연원과 변주」(中國語文學誌, 제 14집, 2003년 12월) pp.265~280.

87) 郎紹君, 위의 책, p.166.

88) 이 그림에 대해 천진인민출판사에서 편찬한 『林風眠全集』에서는 玉良福이 소장한 <農婦>(도210)으로 50년대 작(作)이라고 되어지만 작품 왼쪽 하단에 1948년라고 표기되어 있다. 또한 이 그림의 제목에 대해선 인물의 옷차림과 표정 그리고 태도에서 농촌 부녀와 같지 않다고 지적한 량사오쥘(郎紹君)의 주장에 따라 제목을 <籬笆女人>이라고 표기했다. (郎紹君, 위의 책, p.73)

경향은 <仕女>(도21), <綠衣女>(도22)에 더 많이 나타난다. <仕女>는 반신 구도가 많이 보이고, 모두 가는 선으로 오관, 손 그리고 옷 무늬를 묘사하였으며, 얼굴과 피부는 하얗게 남기고 의복과 배경은 풍부한 색과 먹으로 물들였다. <綠衣女>는 비스듬히 기대어 있는 여인의 머리, 목 그리고 몸이 곡선으로 표현되었다. 이는 마티스, 모딜리아니, 르누아르가 그린 미녀들을 생각나게 한다. 20년대의 유희에서부터 1940년대 전후의 채묵 인물에서는 이러한 서양화풍의 영향을 찾아볼 수 없으며, 그가 항주로 돌아온 뒤 도시여성을 그리면서 나타난 것이다. 회화상에서 말하자면 필선, 묵색, 백묘는 동양의 것이지만, 색채나 생김새, 상황 등은 또 서방 현대 예술의 정취가 느껴지는 것이다.

이런 종류의 중서의 결합은 형식과 내용, 방법과 정감이 합쳐진 것으로 그의 화가로서 생활과 마음속 세계가 서로 일치하는 것이다. 이러한 조형적 추구는 당시 많은 지식인이나 예술가에 의해 찬양되었다. 80년대 말 90년대 초에 와서 이러한 경향은 절정에 이르렀다. 가장 대표적인 것으로 <人生百態>(도23 1~9)와 <惡夢>(도24 1~2)을 들 수 있다.

<人生百態>는 린핑미엔의 만년 작품 중에서 가장 중요한 작품 중의 하나이다. 이 작품은 모두 아홉 폭으로 “인생백태”라는 통일된 주제아래 <戲如人生>(도23-1), <勞作>(도23-2), <尋求>(도23-3), <孤獨>(도23-4), <等待>(도23-5), <捕>(도23-6), <護>(도23-7), <逃>(도23-8), <問>(도23-9)으로 나뉘지며, 청년시대에 그린<摸索>, <人道>, <人類的痛苦>, <悲哀>의 경향을 이어 인생과 인생의 의미를 묻고 있다. 초년의 작품들이 고통스런 현실에 대해 적나라하게 묘사하며 비관적 색채를 지니고 의문을 던졌다면, 만년엔 오히려 인간의 생존상태와 경험의 총화로 한층 복잡한 의미를 내포하고 있다. 이러한 정신성의 추구는 린핑미엔의 만년에 나타난 예술사상의 변화를 잘 나타내 주고 있다.

연극 같은 인생과 노동을 통해 이루어지는 인생, 인생의 목표와 의미의 구현을 위한 탐구, 그의 인생 전반에 걸쳐 함께한 고독함과 기다림, 어망에 사로잡히는 물고기 같은 무고한 일방적인 불잡힘과 인생을 살아가는 한 방책으로서의 어쩔 수 없는 도망, 살아가면서 누군가를 보호해야하거나 누군가에게 받게 되는 보호, 그리고 인생 그 자체를 형성하는 물음 등이 모든 것은 일반적인 인생을 형상화하고 있으면서 또한 린핑미엔 스스로 겪은 인생 역정을 담아낸다.

비슷한 시기인 1989년에 그려진 <惡夢>(도24-2)은 아래를 향해 추락하는 작은 새들과 고통스런 표정의 인물들을 가득 그렸다. 전체적인 색조는 무겁고 괴상하다. 풍엽의 말에 의하면 이것은 참새 잡기를 그린 것이다.⁸⁹⁾ 린핑미엔은 이 그림의 주제인 참새잡기로 많은 역을

89) 打麻雀는 1958년 마오쩌둥이 개시한 除四害(네 가지 해로운 것을 없앤다)는 운동의 약칭으로, “네 가지 해로운 것”은 즉, 파리, 모기, 쥐 그리고 참새이다. 나중에 참새가 주로 해충으로 먹는 농작물에 유익존

한 사람들을 낳았던 문화혁명을 비유하고 있는 것 같다. 이는 아마도 그가 문화혁명 중 죄 없이 감옥에 잡혀 들어갔던 사건과도 관련이 있을 것이다. <噩夢-打麻雀>(도24-1)는 화가가 세상의 모든 악몽 같은 전쟁, 살육, 박해 그리고 불인도 현상을 빚대어 나타내면서 항의하고 있다. 이 그림은 1978년에도 한차례 그려졌었는데 전체적인 구도와 분위기가 비슷하다. 린핑미엔은 스스로가 만족 할 때까지 반복해서 그렸기 때문에 주제나 구도가 비슷한 작품들이 많고, 또 이로 인해 다작하는 성향이 있다. 이런 성향을 띠는 작품으로는 <痛苦>(도25), <基督>(도26 1~2), <屈原>(도27)등이 있다.

<惡夢>시리즈와 <人生百態>시리즈, 그리고 린핑미엔 만년의 희곡인물화는 사상과 감정 경향, 예술풍격 그리고 중국 전통극의 얼굴 분장식의 귀신같은 얼굴이나 기하형체의 인물조형, 작은 새와 물고기의 형상, 짙은 색조 등에서 표현방법이 일치한다. 그리고 이것은 5~60년대 즉 만년에 중년의 작품을 본떠 탐구했던 것과는 근본적인 차이를 보인다. 이는 아마도 그사이 그가 문화대혁명을 경험함으로써 생긴 창작경향의 변화이기도 하지만, 또 이러한 만년기의 인간에 대한 관찰과 이해는 그의 예술 철학과 인생을 총체적으로 드러내고 있는 것이다.

제2절 풍경화

근대의 산수화는 대부분 전통 산수화의 초연한 정서를 계승하지만, 풍경화는 서양의 사생 전통에 근원을 두고 있다. 물론 린핑미엔은 전통 산수화가처럼 형상 그 자체 보다는 심상을 그려내는 화가였다. 그러나 그것이 전통산수화와 닮았다 하더라도 그는 선인들의 제재나 화법 및 풍격에 얽매이지 않았으며, 또한 일반적인 전통 화가보다 더 구체적으로 경물에 대한 경험을 중시하였다. 그렇다고 또 맹목적으로 서양 풍경화를 추구한 것이 아니라 동양의 전통적 산수화의 장점을 수용하였다. 그는 매너리즘화된 형식적 전통 산수화와 서양의 풍경화가 화가의 개성과 독특한 내면세계에 대해 소홀했던 것을 지양했다. 즉 전통산수처럼 현실에서 멀리 떨어진 선경을 그리거나, 서양의 풍경화처럼 이상이 결핍된 주변적 현실을 그리지는 않았다. 그는 자연에서 얻은 대상과 화가의 독특한 개성으로 이상과 현실을 조화시켰다. 이러한 린핑미엔의 창작 과정과 특징은 1962년에 발표한 그의 『抒情, 傳伸及基他』에서 잘 나타난다.

재로 알려지며 더 이상 참세를 잡지 않게 되었다.

“나는 그림을 그릴 때, 오직 종이 위에 자신이 그리고 싶은 것을 그려내는 것만 생각한다. 자연에 대한 창작품은 많지 않다. 단지 내가 수양하는 중에 수집한 재료 중, 자연에 대한 사실과 같은 묘사를 통해 자연을 연구하고, 자연을 이해한다. 창작 할 때, 나는 수집한 자료에 근거하여, 기억과 기술 경험에 근거하여 그림을 그렸다. 예컨대 서호의 봄이라고 한다면, 바로 그것의 호수와 푸른 산이 어우러진 아름다운 경치, 초록색 버드나무의 긴 독을 떠올릴 수 있었다. 그러나 이런 것들은 서호의 가장 특출한 것들이자 특징이다. 생각나지 않는 많은 것들은 아마도 중요하지 않은 것들일 거다. 나는 대략 이렇게 자연경색을 개괄한다.”⁹⁰⁾

린펑미엔은 풍경을 마주하고 사생한 것이 아니라 자신의 추억과 소재에 근거하여 그렸다. 그의 풍경화는 40년대부터 시작하여 인생을 회고하는 나이인 50, 60세에 해당하는 50~60년대 사이에 많이 그려졌다.

40년대 풍경화의 제재는 대부분 린펑미엔이 상해에서 중경으로 가는 길에 얻은 추억에서 기인하며, 홍콩의 봉선, 안남의 여인, 운남, 귀주의 산등을 그렸다. 당시 작품으로 남아있는 것은 <風景>(도28), 중앙미술원이 소장한 <村落>(도29), <漁家>(도30) 등으로, 이것들은 사각형 구도나 횡방 구도를 사용하였으며 임모가 아닌 추억에 의지하여 그려진 것들이다.⁹¹⁾ 먹을 사용한 게 비교적 많았고 평원의 작은 풍경을 많이 그린 게 특색이다.

이 시기 그림들은 생지(生紙:명반을 먹이지 않은 화선지)에 거친 붓으로, 중담묵과 중묵을 간단히 묘사하였으며, 신속하고 리듬감 있는 필적을 사용하기도 하고 어떨 때는 칼로 자른 듯이 굉장히 개성적으로 표현되었다. 색채는 시아닌과 옅은 홍자색 혹은 자목을 사용하여 단순하고 통쾌하며 힘이 있었는데, 이 속엔 한필의 전통 법식도 사용하지 않았음에도 전통 사의화와 필묵의 의미가 나타난다.

린펑미엔은 또 고산대령 또는 소나무와 암석을 묘사하는 화법을 탐구했다. 예를 들어 <江舟>(도31), <山水>(도32)등이 있는데, 앞의 산수는 거의 쓸어서 나타난 것으로 붓 자국은 있으나 오히려 준법이 없고, 뒤의 산수는 소나무 고개, 계곡 등을 그려 평원작품에 비해 더 옛 산수의 면모에 가깝다. 그러나 곧고 단단한 산석의 배열과 솔질식의 용필은, 또한 전통산수와 차이가 있다. 린펑미엔은 전통 특히 원·명·청 산수화의 법식과 풍격이 “자유로운 사상의 감정적 표현을 속박한다.”⁹²⁾ 고 생각하여 피했다. 린펑미엔의 40년대 풍경화는 형식이나 방법에 있어 전체적으로 색채보다는 아직 수묵을 주로하고 있다. 풍격 면모상 전통회화와 비교적 많은 관계가 있지만, 뒤로 갈수록 수묵의 요소는 점차 줄어들고, 서양을 참고한 색채의 요소가 점차 강화되었다.⁹³⁾

90) 林風眠, 『文匯報』, 1962年 1月 5日.

91) 郎紹君, 위의 책, p.67.

92) 林風眠, 『中國繪畫新論』, 『藝術叢書』, 1936年.

50년대에 이르러서 그의 풍경화에는 40년대에 나타나던 우울하고 엄숙한 종류의 분위기가 사라졌으며, 서호를 추억하여 그린 게 많았다. 50년대 중반부터 경제사정이 좋아지고, 생활이 안정된 영향이었을 것이다. 찬란함을 주제로 한 가을 풍경시리즈는 바로 이런 배경과 심리상태에서 나타난 것이다. 서호에 대한 추억은 린펑미엔으로 하여금 많은 풍경화를 제작하게 했다. 그는 주로 서호의 가을을 그렸으며 그중에도 수양버들을 가장 많이 그렸다. 린펑미엔의 산수화에서 독특한 점은 그가 풍경에 사람의 흔적을 담지 않았다는 점이다. 그는 풍경만 그리거나 간혹 한 두마리의 물새만을 넣었다. 그는 서호의 봄이나 가을을 많이 그렸으며, 대개 평원(平遠)한 호수나 작은 다리, 기와집, 버드나무 등을 그렸다. 화면은 대부분 온화하고 평온하며, 홍색과 녹색을 적게 사용하였다. 린펑미엔은 서호의 아름다움뿐 아니라 거기서의 삶과 당시에 느꼈던 모순이나 비통함 그리고 어찌할 수 없었던 감정 등을 화폭에 담았다.

그러나 린펑미엔이 서호의 풍광을 화폭에 담아낸 것은 항주를 떠나 상해로 옮기고 나서부터로 서호에 살 때는 한 번도 서호의 풍광을 화폭에 담지 않았다.⁹⁴⁾ 서호 풍경과 이전의 풍경화의 중대한 차이 한 가지는, 색채가 점점 수묵으로 대체되고 화면을 지배하게 되는 것이다. 서호 시리즈는 색채를 강조하고, 먹색은 점점 색채 속으로 녹아들어 색채의 일종이 되었다. 다시 말해, 서호 시리즈를 통해 그의 서양화 학습은 이를테면 역광, 수면에 비친 그림자, 색채통일과 차고 따듯함의 처리, 공간감과 공기감의 표현등과 같은 것으로 모두 보다 큰 작용을 발휘하였다. 작품은 여전히 수묵표현의 투명성을 유지하고 있지만, 주요색채 중 특히 황색의 사용이 점점 늘어났다.

1953년 가을, 린펑미엔은 항주 천평산을 그리면서 “일종의 새로운 풍경을 그릴 수 있다”라고 말했다.⁹⁵⁾ <秋艷>(도33)같은 류의 가을 경치는 주로 이때의 여행에서 얻은 것으로 천평산의 단풍나무 숲, 송백, 저수지, 오솔길, 역광의 산의 형체는, 린펑미엔에게 깊은 인상을 남겼다. 그는 이시기 그림에서 빛과 색의 언어를 사용하여 새로운 경지를 창조하고, 감정을 나타냈다. 이러한 작품과 병존하는 것으로는 예를 들어 먹색을 위주로 한 송림, 깊은 바다의 해 질 무렵의 경치, 무겁고 한랭한 겨울 경치 등등이 있다.

93) 蘇天賜, 『回道仰望高峰』(鄭朝, 金尙義 編, 『林風眠論』(浙江美術學院出版社, 1990年) p.57).

94) 1963년에 린펑미엔은 부뢰(傅雷)에게 “나는 항주 서호 변에서 10년을 살았지만, 그 10년 동안, 결국 한 번도 서호를 그리지 않았다. 하지만 서호를 떠난 뒤, 서로의 각종 면모가 오히려 저절로 별안간 나의 뒀 아래 출현했다…… 아마 내가 바로 기억 속에서 영감을 얻는 화가여서 일지도 모른다.”고 말했는데 이를 통해서도 린펑미엔이 풍경화를 제작할 때 직접적인 사생을 통해 제작하고 있지 않음을 알 수 있다.

95) 馮叶, 『林風眠先生年譜』에서도 “천평산의 경관으로 인하여 많은 영감을 얻었다”고 말했다. 『林風眠之路』, p.66.

그러나 예술가의 화법이나 정서, 형식 그리고 함양은 끊임없이 변화를 추구하고, 많은 우연성을 띠고 있어 모든 걸 다 알 수는 없다. 1957년 북경인민미술출판사의 『林風眠畫輯』은 화가의 열두 폭의 최신작을 실었는데 그 중의 여섯 폭이 풍경이었다. <漁舟>, <野泊>는 여전히 40년대에 그린 강기슭의 방법을 계속 따르고 있으며, <海>는 새로운 제재이지만, 우연히 그린 것으로 보인다. 1957년 린펑미엔은 많은 같은 주제의 변체화(變題畫)를 그렸는데, <孤鷺>(도34), <夜> 그리고 <秋>(도35) 등을 통해 새로운 제재와 의미, 새로운 화법을 나타냈다. 이러한 변체화들은 시간상으로는 동틀 무렵, 해질녘, 밤의 변화, 구름이 가득 낀 하늘은 중(重), 경(輕), 농(濃), 담(淡)이 다르고, 색조는 화청(cyanine: 청색소)과 자묵(赭墨)을 써서 각각의 차이가 있었다.

대략 50년대 말을 시작으로, 린펑미엔은 갈수록 가을풍경을 많이 그렸다. 가을의 강기슭, 평원, 언덕, 촌락, 농가집 그리고 산기슭에 관계없이 모두 그렸다. 이런 가을 풍경은, 근수원산(近水遠山)의 서호 경치보다 더 많은 구도변화가 있고 생채와 빛의 주도 작용도 갈수록 뛰어났다. 다른 변체의 가을 풍경은 모두 대체로 동일한 모식에서 기원하고, 기본화법도 아주 비슷하다. 이것들은 서호시리즈처럼 린펑미엔의 성숙기 풍경화의 가장 특색 있고 감화력 있는 일부분이 되었다.

가을 풍경 시리즈의 특징은 색채의 강렬한 대비, 검은 나무줄기와 금황색, 중황색, 레몬황색 나뭇잎의 대비, 붉은 잎과 황색, 홍색, 녹색 잎의 대비, 검은 기와와 하연 담장의 대비 등이다. 이런 대비는 가장 밝은 황색과 옅은색을 돋보이게 하여, 금색 가을빛의 맑고 아름다움, 솔직하고 시원스러움, 희열을 나타냈다. 색채의 명려한 대비는 결코 단조롭지 않다.

그는 특히 근경이나 중경에서 홍색, 녹색, 황색에 지나치게 치우친 색으로 묘사하고, 이의 배경인 원경에서는 함축적이고 모후하고 풍부한 분위기를 자아냈다. 그중에서 서호의 경치를 그린 것에서는 강한 태양, 강렬함, 심후함을 몽롱함이나 부드러움으로 대체하여 사람들을 도취시켰다. 결론적으로 린펑미엔의 예술은 시간, 장소, 마음, 화제에 의해 달라지면서 완곡하고 함축적이며 호방함을 검비한 것이라 할 수 있다. 가을 풍경을 예로 들어 말하면, 그린 것과 표현한 것은 이미 서호의 구체적인 모습이 아니다.

이처럼 린펑미엔의 50년대에서 70년대의 풍경화는 빛과 색이 서로 눈부시게 비치는 찬란한 가을 경치나 서호의 추억을 주제로 하는 우아한 아름다움과 서정을 주요 특색으로 삼는다. 설사 색조가 무겁고, 풍격이 강한 작품이라 할지라도 일종의 평온하고 침착한 정취에 중점을 두고 주로 그렸다. 홍콩시기의 풍경화도 마치 그의 인물, 정물과 같이 옛날에 불태워진 작품을 추억하여 그린 것이기 때문에 풍격과 화법상에서 전기의 작품과 다소 중복되는 것도 있다. 이 시기 새로운 풍격에 이른 것으로 가장 전형적인 것은 황산풍경이다.

그는 1959년에 황산을 여행하며 일반적인 서양화가처럼 많은 구체적인 소묘를 그렸으며, 또 거기서 많은 창작 소재를 얻었다.⁹⁶⁾ 그러나 그가 상해를 떠날 때까지는 황산을 그린 작품은 보이지 않는다. 현재 보이는 두 점의 <黃山>(도36 1~2)은 모두 70년대 말에서 80년대에 홍콩에서 기억을 통해 만들어졌다. 이 두 작품의 특징은 산의 형상이 간단하고, 색채가 강렬하며, 필치가 거칠고 난폭스럽고 원숙하면서 발랄하다. 그중 한 폭은 검은색과 붉은 색을 주색조로 하고, 약간의 황색이 있다. 검은색 혹은 잿빛 검은색의 산은, 불같이 타오르는 구름처럼 우울하고 강렬하다.

또 다른 한 폭은 검은색과 붉은 색을 위주로 했지만 황색과 녹색을 더 강조하고 있다. 전체적인 작품의 사변은 모두 암홍색을 칠했다. 그런 다음 검은색을 써서 산봉우리를 간략히 묘사하고, 다시 붉은색, 녹색, 군청색을 찍고 마지막에 회색과 레몬색으로 구름을 그렸다. 이런 화법과 풍격은 이전에는 보이지 않았던 것이다.

황산을 그린 화가로는, 명말 청초의 점강(漸江), 매청(梅清), 석도(石濤), 대본효(戴本孝)에서부터 근대의 사오렌중(蕭廉中), 장다텐(張大天), 리우하이수(劉海粟)등이 있다. 이들은 비록 각자 다르지만 모두 황산 그 자체의 아름다움에 매료되었다. 그들의 작품은 모두 사생을 근거로 하여, 각각의 다른 황산의 모습을 그린 것으로서 대부분 황산의 운해와 산봉우리, 사찰, 연못 등을 그렸다. 그러나 린펑미엔의 황산은 이와 다르다. 뾰족한 봉우리가 군림한 형태는 거의 황산과 비슷한 곳을 찾을 수 없다.

비슷한 시기에 그린 <雪山>(도37), <風景>(도38)의 형상, 색조, 화법 및 풍경은 <黃山>과 서로 비슷하다. 어떤 작품은 산봉우리를 완전히 날카로운 삼각형으로 그려 마치 어린이가 먹을 더덕더덕 칠한 것 같지만, 색채의 풍부함과 강렬함, 필치의 어지럽게 헝클어진 원숙하면서도 발랄하다.

80년대에 그려진 작품에서 황산이든 이름 없는 풍경이든 모두 다 화가의 마음을 표현한 것이다. 화가의 마음속에서는 서호나 황산이나 천평산 같은 모습은 엮어지고 멀어진 반면, 억눌린 감정을 쏟아내고 마음속 경지의 풍경을 생생하게 표현한 것이다. 우거진 산림, 찬란하게 빛나는 가을 풍경, 황량하고 한랭한 부분은 모두 강렬한 색채와 거칠고 난폭한 필치를 썼다. 50년대에서 70년대 풍경화의 세밀하고 신중하고 엄밀하며 정연한 흔적은 거의 없어졌고, 그 대신에 자유롭고 분방하며 거칠고 혼란스럽게 그렸다. 즉 경물과 화법 그리고 풍격이 모두 그의 마음을 담고 있는 것이다.

96) 林風眠, 「老年欣逢盛世」, 『文匯報』, 1959年 9月 8日.

제3절 정물화

정물화는 린펑미엔의 전성기 회화의 중요한 장르 중 하나이다. 1947년에서 1948년 사이 린펑미엔이 해임되어 집에서 그림을 그렸던 시절에 형성되었다고 보여진다. 린펑미엔의 정물화에 대해선 시더진(席德進), 영주량(翁祖亮), 수텐시(蘇天賜) 등이 기록을 남겼다. 시더진은 1947년 이후에 주로 꽃·미녀·풍경을 그렸다고 말하며 50년대에 가서야 정물을 다루었다고 주장했고, 이에 반해 영주량과 수텐시는 40년대에도 정물화를 그렸다고 주장했다. 이러한 진술 중에서 1947년 항주예전에서 린펑미엔의 조교로 일했던 수텐시의 기술이 가장 믿을 만하다. 수텐시는 린펑미엔이 “윤곽을 굵은 붓으로 그린 정물”⁹⁷⁾을 강조했다고 말한다. 이 당시 작품으로 <黃花綠果>(도39), <黃花綠果細頸壺>, <玻璃缸金魚>(도40), <綠果雙耳罐>(도41), <綠果細頸壺>(도42) 등을 들 수 있다. 모두 정물의 윤곽을 굵고 단단한 붓으로 그렸으며, 건축적인 화면을 구성했고, 또한 녹색 과일, 유리쟁반, 세경호(목이 가는 술병)가 동일한 평면에 중첩되어 있는 등, 작품 양식이 서로 비슷하기 때문에 이 작품들 모두 1947년에서 1948년 사이에 그려졌을 가능성이 있다. 이와 비슷한 시기의 작품으로서 친진미술출판사가 편찬한 『林風眠全集』 상권에 수록된 <紅菊>, <一束花>(도43), <杯花綠果> 등이 있다. 여기서 비록 굵은 붓으로 그리지 않았지만 화풍으로 보아 역시 같은 시기의 작품일 것으로 추정된다.

그런데 이 시기 린펑미엔은 윤곽을 굵은 붓으로 그렸을 뿐 아니라, 또 <藍色花>(도44)같이 상대적으로 세밀함이 뛰어난 정물도 그렸다. <藍色花>는 연도가 분명한 린펑미엔의 정물화로⁹⁸⁾ 비교적 고운 선지에 그려졌다. 사변형 구도로, 흰색의 둥근 병에 남색 꽃을 위주로 하면서 간간이 자줏빛 작은 꽃을 그렸다. 또한 전통 수묵안료를 함께 칠하였는데, 사실적인 명암법을 사용했지만 빛과 그림자를 강조하진 않았다. 이것은 그가 수묵과 전통에 많은 관심을 가졌으며, 아울러 서양적인 색채와 현대적 경향에 경도되었음을 말하는 것이다.⁹⁹⁾ 중경에서의 이러한 전환은 그가 다시 학교로 돌아와 일어난 시대환경의 영향을 받았다고 할 수 있다. 이 몇 년 동안 그는 수묵에서 색채를 주도적으로 사용하여, 그의 정물화에서 “표준 양식”을 만들어내었다. 이러한 화법은 50년대 후의 작품에도 이어진다.

50년대 중기 이후, 특히 60년대에 들어서 기존의 화풍은 새로운 변화를 맞이한다. 물론 소

97) 『郎邵君訪問蘇天賜筆記』, 1999年6月22日, 杭州.

98) 친진인민미술출판사가 편찬한 『林風眠全集』 하권 제 6쪽에 수록되어 있다. 원래 1964년으로 표시되어 있었지만 편집에서 잘못표기 되었다. 화폭에는 분명히 담묵 린펑미엔1947이라고 쓰여 있기 때문이다.

99) 席德進, 『改革中國畫的先驅者林風眠』(雄獅圖書股份有限公司, 1979年,台北), p.14.

재에서는 여전히 기존처럼 많은 잔, 큰 접시, 병, 항아리 속의 화훼와 과일을 그렸지만, 화풍에 있어서는 사실적 조형, 색채의 표현, 필치의 사의성 그리고 구조적 화면으로 변화하였다. 즉 한편으로 직접적인 시각인상을 강조하면서 관람자의 시각적 친숙성을 중요시하고 화면의 입체적인 구조를 피하였다. 그러면서 다른 한편으로 당시 유행하는 통속적 사실주의를 지양하고 자신의 개성을 유지하려고 하였다. 이것은 형식과 기교를 탐색하는 가운데 화가 자신의 정서를 직접적으로 표현하는 독특한 양식을 이루었다.

가령 <百合>(도45)은 평면 분할과 네모, 원, 원추, 긴 원기둥에 대한 탐구이고, <器皿>(도46)은 예리하고 날카로운 짧은 선을 반복적으로 사용하여 유리의 투명감을 표현하고, <三只梨>(도47)는 색조는 홍색, 황색, 남색, 검정을 강렬하게 표현하면서 화면의 형상은 추상과 구상이 공조하도록 하였다. 이것은 <綉球花>(도48)에서 차가운 색조로 조화를 이루면서 원형으로 형태를 통일하고, <藍花綠果>(도49)에서 회색조의 색감과 사의적인 필치를 구사하고, <菖蘭>(도50)에서 농염한 색조로 화면 가득히 채운 것에서도 살펴볼 수 있다. 즉 정서적 표현과 형식 창조를 포함하고 있는 것이다.

제4절 화조화

중국 전통회화에서 화조화는 산수화와 더불어 중요한 장르이다. 중국과 서양의 조화를 피하려는 린펑미엔에게 화조화는 특별한 의미를 지니고 있다. 그의 작업은 화조화에서 시작되었다고 볼 수 있다. 이는 그가 9세 때 그린 <松鷹圖>가 부자집에 팔리면서 최초로 화명을 얻은 일,¹⁰⁰⁾ 또 중학교 시절 스승 량바이충이 산수화와 화조화에 뛰어났고 시나 글씨를 겸비한 전통 문인화가에 속하는 지방 화가였던 것, 그리고 량바이충의 화조화에 해오라기나 학이 많았던 점을 감안할 때, 린펑미엔의 화조화에 해오라기나 학 그림이 많은 것은 이러한 배경에서 기인한 것으로 보여진다. 이것은 1943년 린펑미엔이 <三清圖(竹,梅,水仙)>를 그려 스승에게 보내 비평을 청했던 사실을 통해서도 알 수 있듯이 그 이후에도 화조화에 끼친 스승의 영향을 살펴볼 수 있다.

그가 전통적인 화조화를 전문적으로 그리기 시작한 것은 북경예전과 항주예전에 재직하면서부터이다. 이 당시 그는 화면의 구성을 간결하게 하고 화훼, 학, 해오라기(백로) 등의 형태를 단순하게 한 화조화를 즐겨 그렸다. 또한 그는 중국 전통화조화에 많이 나오는 소재, 즉

100) 張美恩, 「生平」, 『林風眠的藝術』(林風眠畫展場刊, 香港藝術中心編印, 1992年), p.30.

묘두옹(올빼미), 오리, 비둘기, 병아리, 원앙, 연, 매화, 대나무, 수선, 콩 꽃, 등나무, 국화 등을 두루 그렸다.

이 당시 화조화는 화면의 특징에 따라 숙지¹⁰¹)와 생지에 그린 두 종류의 화조화로 나눌 수 있는데, 숙지에 그린 것으로 1930년에 제작한<群宿(百鷺)>과 1932년의<三鶴圖>(도51), 1947년의 <丹頂鶴>(도52 1~2)을 들 수 있다. 여기서 그는 자신의 수채화식에 가까운 선염법을 대신하여 윤곽을 그리는 백묘법으로 바꾸면서, 신속하고 탄력성 있는 중봉의 필선과 맑은 색조를 사용했다. 이는 사람들에게 그가 자신의 회화의 원형으로 삼았던 송대 자기에 새겨진 그림을 떠올리게 하지만, 전통회화라 할지라도 원·명·청대의 문인화와는 완전히 다른 것을 보여준다.

또한 생지에 그린 것으로는 40년대 작품의 <學步>(도53)가 있다. 이는 한 마리의 새를 자유로운 필치로 간단히 묘사하여 고졸하면서도 생동감이 있다. 물론 그의 40년대 작품 중에는 정교하고 뾰족한 필선으로 그 외형과 깃털을 묘사하고, 산뜻하고 아름다운 투명한 색을 칠하여 화면에 여백을 남기지 않은 비둘기나 원앙 그림들이 있다.¹⁰²) 그러나 이는 매우 특이한 것으로 일시적인 화풍이라 할 수 있다.

그가 30~40년대에 주로 그린 소재인 단정학은, 50년대에 와서 해오라기(白鷺)로 변화였다. 소재로 점차 어린 해오라기(白鷺)를 많이 그린 것에 상응해서 화법에도 큰 변화가 일어났다. 린평미엔은 한당 회화와 민속도자기그림의 생동적으로 움직이는 선묘를 중시하고 또한 청자(靑瓷)의 온화함과 시원한 정취에도 심취해 있었다. 이것은 그의 백로시리즈 작품에서 구체적으로 드러나고 있다. 그는 두 날개를 내젓는 백로를 자주 그렸는데, 단지 몇 개의 필선만으로 묘사하되, 초서와 해서 같은 서예의 필치로 빠르고 힘 있게 표현하였다. 이런 표현력은 서양화법의 유입을 반대했던 전통 문인화가들 마저도 굉장히 탄복하던 것이어서¹⁰³) 그가 얼마나 전통에 근본하고 있었는지 알 수 있는 것이다. 즉 백로는 린평미엔 성숙기 화조화의 대표적인 소재인 동시에 또한 가장 큰 특색을 가지고 있는 것이라 할 수 있다.

이와 더불어 50년대 이후 많은 사람들에게 깊은 인상을 준 것으로는 까마귀, 묘두옹 그리고 늘 나뭇가지에 웅크리고 서있는 작은 새들이다. 이중 힘 있고 쓸쓸한 분위기를 자아내면서 화가의 개성을 잘 드러내 주는 있는 동물 형상 중의 하나가 <묘두옹(貓頭鷹)>이다. 묘두옹은 옛날에 올빼미(梟)로 불렸다. 일찍이 원시 토탑과 상나라 청동기의 도안 중의 하나로 사용되었지만 언제부터가 사망과 불길함의 나쁜 새로 인식되면서¹⁰⁴) 근 천년동안 그려지지 않

101) 납(蠟)과 반사(礬沙)로 가공한 종이를 뜻한다.

102) 郎紹君, 위의 책, p.140.

103) 郎紹君, 위의 책, p.140.

있던 것이다.

그는 <貓頭鷹>을 이미 1927년에 그렸다.¹⁰⁵⁾ 그러나 현존하는 가장 이른 작품으로 40년대의 <貓頭鷹>(도54-1)을 들 수 있다. 이것은 제 4회 전국미전에 출품한 것인데, 수묵을 위주로 자유롭게 그려졌다. 당시에 이것은 아주 드문 소재를 그린 것으로서 민속적 금기를 깬 것이다. 스더진(席德進)이 이 수묵화를 오히려 서양화 부문에 전시했다¹⁰⁶⁾고 말할 정도로 현대적인 감각을 나타내고 있는 것이다.

이러한 <貓頭鷹>은 6~70년대에 와서 내면적인 궁핍과 희망을 나타내주는 개성적인 작품으로 발전하였다. 하나는 홀로의 모습이고(도54-2), 다른 하나는 짝을 이루고 있는데, 모두 정면을 응시하며 위엄을 갖춘 묘두옹을 그렸다. 그 배경으로 노란색 나뭇잎을 그리고, 깃털을 자유분방하게 표현하였다. 이것은 뭔가를 기다리고 있는 듯한 분위기를 자아낸다. 이는 80년대 <貓頭鷹>(도55)에 와서 절정에 이른다. 다만 묘두옹의 형상은 위 60~70년대 작품과 비슷하지만, 배경으로서 무성한 나뭇잎 대신에 앙상한 나뭇가지를 그린 것이 차이로 나타난다. 이것은 오히려 작품 분위기를 새롭게 한다. 즉 그와 동일시된 묘두옹의 강렬한 내면적 세계를 잘 표현하고 있는 것이다.

위의 <貓頭鷹>과 비슷한 분위기와 구도 및 기법으로 그린 까마귀 그림이 있다. 1960년에 그려진 <鴉>(도55-1~2)는 네 마리의 까마귀가 한그루의 큰 나뭇가지 위에 의지하여 그려져 있다. 하늘빛은 어두컴컴하고 흔들리는 나뭇가지에 까마귀들이 서로를 의지하며 서있는데, 이는 화가의 마음을 매우 생동적으로 묘사한 것이다.

그러나 이런 까마귀를 묘두옹과 비교하면 상호간에 다른 특질이 나타난다. 그는 <鴉>, <烏鴉>(도56)에서 까마귀를 의인화시켰다. 온몸이 다 검은 까마귀가 어깨를 움츠린 채 홀로 쓸쓸히 걷는 모습이다. 또한 묘두옹이 모두 정면을 응시한 채 그려졌다면, 까마귀는 모두 투영식의 측면 형상을 그렸다. 이는 민간의 그림자 극(劇)과 전지(剪紙)¹⁰⁷⁾의 영향을 받은 것이다. 린핑미엔은 줄곧 그림자 극(劇)이나 전지, 민속 자기그림, 흡인형 등의 민간예술에 대해 많은 흥미가지고 있었으며, 그것을 임모하거나 개조하기도 하였다. 이는 같은 시기에 제작된 <鷄>(도57)에서도 나타난다.

104) 明人謝肇淛, 『五雜俎·物部一』, “묘두옹은 바로 올빼미이다. 복건 사람들이 가장 그것을 싫어하며, 말하길 성황신의 죽은사람의 넋을 부르는 사자라 하였다.”는 데서 볼 수 있듯이, 적어도 명대에 불길함의 상징이 되었다고 보여진다.

105) 席德進, 『改革中國畫的先驅者林風眠』, p.59. 수텐시는 『林風眠의藝術』의 한 문장에서 “린핑미엔은 한폭의 1927년에 만들어진<貓頭鷹>이 있으나, 필자는 그림을 보지 못하여 감히 그 사실을 확정할 수 없다”고 말했다.

106) 席德進, 『改革中國畫的先驅者林風眠』(雄獅圖書股份有限公司, 1979年, 台北), p.559.

107) 전지(剪紙)는 종이를 오려 여러 가지 형상이나 모양을 만드는 종이공예를 뜻 한다.

묘두응, 까마귀와 같이 말년에 나타나는 또 다른 독창적인 주제는 나뭇가지에 무리지어 있는 작은 새이다. 이는 어떤 새인지 알 수 없게 그렸지만 대부분 가지 위와 꽃 사이에 정면을 향해 웅크리고 서있는 모습으로 그렸다. 대표적으로 <櫻花小鳥>(도58), <冬日>(도59) 등의 작품이 있다.

위에서 언급된 화조화는 경물과 감정이 융합되어 대자연에서 작은 생명의 신비로움을 표현한 송대 화조화의 세계를 보여준다. 그러나 송대 화조화가 사실적인 묘사를 통해 정서적 분위기를 나타내었다면, 그는 그런 대부분의 작은 새들은 눈, 발, 깃털, 날개를 세밀하게 묘사한 것이 아니라 근대서양회화의 표현 방식에 다른 것이다. 이렇게 볼 때, 그의 화조화는 전통에 근거하면서도 전통에서 이탈하여 서양 현대회화의 표현방법을 수용하여 새롭게 중서의 조화를 추구하였다고 할 수 있다.

제5절 사녀화

사녀화는 위의 화조화와 같이 전통적 형식에 서양적 표현방법을 수용하여 중서미술의 조화를 꾀하였다. 어떻게 보면 인물화에 속하는 것처럼 보이지만, 인물화가 현대적 삶의 인물을 그린 것이라 한다면, 사녀화는 전통적 인물 표현방식에서 이루어진 것이라 할 수 있다. 그렇다 하더라도 사녀화의 세계는 인물화의 발전과 같은 궤적을 이루고 있다.

그의 사녀화는 실제로 현존하는 것보다 더 일찍, 그리고 다양하게 그려졌을 것이다. 그러나 현존하는 작품을 통해 본다면, 40년대부터 고대 여인들을 그렸고 50년대부터 본격적으로 사녀화를 그리기 시작하였음을 알 수 있다. 이때의 그림들은 그가 문화대혁명기에 사회풍조를 거스르는 작품들을 모두 없애버렸기에 때문에 누드와 유행복을 입은 사녀의 모습은 극히 드물게 남아있지 않고 대부분 고대복장을 한 사녀들이다.

이 시대의 화법 풍격은 대체로 두 가지로 나뉘 볼 수 있다. 한 종류는 묵필로 윤곽선을 그린 뒤 다시 먹과 색으로 선염한 것인데, 이는 전통적 사녀화에 가까운 것이다. 다른 한 종류는 채묵화로서 빛을 표현하고 있다. 신체는 대체로 평면적으로 칠하면서 통일된 색조를 추구하였으며, 간간이 먹과 호분으로 옷주름을 표현하였다. 이는 반추상적인 형태감과 일종의 몽롱한 분위기를 표현하고 있다.

그의 사녀화는 인물화와 같이 6~70대의 작품에서 완숙한 경지로 이르게 되는데, 이미 40년대 작품에서 예시되고 있다. 40년대의 <東坡訪僧圖>(도60)는 비교적 붓의 변화를 많이 사

용하여 인물과 경물의 구조 및 윤곽을 그렸지만, 나중엔 이러한 화법을 옅은 묵과 색으로 물들이는 <游園>(도61)이나 <三姐妹>(도62)등과 같은 고대 여인화로 변화시켰다. 이러한 작품들은 그의 40년대 작품들이 주로 선묘와 통일된 색조의 탐구에 집중되어졌음을 보여준다. 그는 거의 매 폭의 그림에서 새로운 화법을 탐구하며 화폭속의 조형, 색채, 구도들을 끊임없이 변화시켰다. 이러한 변화에는 일관되게 연결성이 나타난다. 이런 실험적인 작품은 1947년에서 1948년 사이에 주를 이뤘는데, 그는 이 시기에 새로운 사녀화의 전형을 발전시키고 수묵에서 색채로의 전환을 시작하여 자기만의 양식을 만들었다.

5-60년대에 그의 사녀화(도63)에는 좀더 풍부한 색채가 사용되기 시작한다. 하얗거나 창백해 보이던 여인들 피부 표현이 점점 사라지고 정지된 동작의 앉아있는 형태가 나타난다. 이때부터 그의 <白衣女>(도64), <蓮花仕女>(도 64)에는 사녀와 함께 목이 긴 화병을 함께 그렸다. 이러한 정물의 배치와 신체나 배경 묘사에 사용된 원형감 등은 자칫 답답할 수 있는 사각형 구도에 생기를 주며 균형감을 부여한다.

그의 사녀화에 나타나는 또 다른 독특한 점은 그가 그린 여인들의 목이 비정상적으로 길게 그려졌다는 점이다. 이것은 모딜리아니가 그린 여인들의 모습을 떠오르게 한다. 이는 린 펡미엔이 유럽에서 유학 할 당시 모딜리아니의 화풍에서 받은 영향으로 보여진다. 당시 중국화로는 보기 드문 표현 방법이었다. 이러한 여인들의 모습은 확실히 우아하게 느껴지며 이와 더불어 차별하면서도 시선을 잡아끄는 색채의 사용은 전체적으로 화폭에 아름다움을 부여하고 있다. 이러한 사녀 자태의 사랑스러움과 분위기는 동양여성의 온화함과 우아함 그리고 답답함과 아름다운 자태를 잘 드러내주고 있다.

그런데 이처럼 형식감과 정서적인 표현은 그가 송대 자기의 투명성과 순결감에서 영향을 받았지만, 매혹적인 채색과 자태는 현대적 체험의 구체적 표현이며, 아울러 서양화의 영향에서 이루어진 것이다. 그러므로 그의 사녀화는 화조화와 같이 중서회화의 조화라고 볼 수 있을 것이다.

제 5장 린펑미엔의 회화 특색

린펑미엔의 회화세계의 특징을 간략히 요약한다는 것은 불가능하다. 그의 예술역정은 20대에서 80대까지 다양하게 전개되었고, 그가 살았던 시대의 환경도 변화가 많았기 때문이다. 그럼에도 중국 근현대에 걸쳐 살았던 그의 예술세계를 크게 네 가지로 나누어 서술할 수 있다. 먼저 그가 살았던 시대는 서양의 과학과 문화가 급속히 유입되어 기존 전통 문화의 붕괴를 목격하고 있을 때였다. 이러한 시대에 많은 예술가나 지식인은 서양과 중국 전통의 융합을 통해 새로운 가능성을 모색하고 있었다. 당연히 린펑미엔 역시 중국화 전통을 근간으로 하면서 서양의 근대적 요소를 융합하고자 하였다. 이것은 그의 중서회화의 조화로 귀결될 수 있는 것이다. 둘째는 봉건적 시대의 보편적 가치에 억압된 개성의 표출을 들 수 있다. 근대적인 개성의 표현이 강조되고 있다는 것이다. 이는 서양의 근현대 회화에서 나타난 개성의 표출을 적극적으로 수용한 것에서 잘 나타나고 있다. 세 번째는 새로운 형식의 추구를 들 수 있다. 기존 전통회화는 두루마리나 축으로 되어 있는데, 이는 자신 보다 보편적인 정신의 자유를 강조하기 위한 형식이었다. 이에 반해 서양의 근대 르네상스에서 시작한 원근법의 발전과 주체성의 강조에 따라 나타난 창틀로서 사각 형식은 화가 현존의 상태를 강조하는 것이다. 린펑미엔은 이를 적극적으로 받아들였다. 네 번째는 위에서 언급한 개성의 표출과 관련되어 나타난 것인데, 그것은 주로 서정적 색채의 강조 등을 들 수 있다. 린펑미엔은 선묘를 강조하기도 하지만 색채를 통해 그의 개성적 표현을 강조하는 것이다.

제1절 중서회화의 조화

린펑미엔은 그 당시 많은 화가들처럼 유학을 통해 서양 현대 회화를 학습하고 실험적인 작품들을 많이 제작했을 뿐 아니라 중국 전통회화의 근대적 발전에 많은 노력을 기울였다. 특히 1937년을 기점으로 유화재료의 사용을 줄이고 중국식 수묵화 즉 채묵화 창작에 전념할 정도였다. 이것은 단순히 관심이 서양에서 동양으로 전환되는 것을 말하는 것이 아니다. 이는 그가 중국화적 사의(寫意)와 서정(抒情)적 품격을 서양의 인상파 이래의 현대적 심미 추구와 융화시키면서 현대 중국화를 새로운 발전시키기 위한 필연적인 여정이었다.

물론 당시 중국의 많은 화가들은 처음에는 최대한도로 자신의 전통적 조형을 바꾸어 서양의 유화창작과 사생을 진행하였지만 나중에는 서양화에서 벗어나 중국화로 창작의 세계를

전환하였다. 이는 서양과 중국전통을 이분법적으로 나누어 다시 중국전통의 회화세계로 돌아갈 정도로 전통에 대해 극복하지 못한 결과이다. 그러나 린펑미엔은 동서양예술 각각에 대해 별개로 의식하지 않았다. 프랑스 유학시기에 린펑미엔은 서양화와 중국화를 함께 창작했고 이런 중서회화의 사이에서 일종의 깨달음을 얻은 것이다.

회화는 여러 가지 예술에서 시(視)감각을 통해 색채와 선을 사용하여 형태를 단순화 하면서 자신을 표현한다. 일반적으로 중국화와 서양화가 같은 것이라는 말은 이런 관점에서 보면 완전하게 구별되지 않을지도 모른다. 그래서 그는 국립항주예전을 창립할 때 단호하게 중국화나 서양화과로 나누는 것을 반대하고 이 둘을 합하여 하나의 회화과로 하자고 주장했다.

이러한 것은 량사오권이 린펑미엔의 예술세계를 서양의 야수파화가 마티스와 동일하게 보는 관점에서 잘 드러나고 있다. 즉 그는 “린펑미엔의 예술과 서양 현대주의 화가 마티스의 예술을 비교하면 그들은 같은 단계에 있다.”¹⁰⁸⁾고 하였다. 이는 단순한 형식적인 유사성에서 본 것처럼 보이나 사실은 그들이 처한 미술사적 상황에서 새로운 회화를 추구 하는 것이 동일하다는 것이다. 예를 들어 마티스가 <안락의자에 앉은 여인> (도66)에서 야수파적 기법을 써서 고전주의적 풍격을 추(醜)의 형상·색채·필치구조로 해체시켜 새로운 개성적 형식으로 승화시켰다면, 린펑미엔은 중서를 융합한 새로운 수법으로 형식적 전통에 새로운 요소를 추구한 것이었다. 즉 회화적 표현이 고전적인 것에서 현대적인 것으로 변화하는 과정에서 마티스가 서양예술의 혁명성을 대표하고 있다면, 린펑미엔은 동서미술의 융화를 통해서 중국회화가 미래로 나아가는 가능성을 제시하고 있는 것이다.

린펑미엔은 일생동안 중서융합의 길을 탐색한, 20세기의 가장 명확하고 가장 확고하게 중서융합을 제창하고 실천한 화가로 중국화가 어떻게 서양화를 융합해야하는가에 대해서 크게 세 가지의 의견을 가지고 있었다.

“첫째, 회화상의 기본훈련은 당연히 자연현상을 기초로 삼고, 우선 사물을 정확하게 하고 그 후에 사의는 사형이 아니라는 문제를 논하는 것이다. 둘째, 중국의 화가들이 비(非)자주적으로 전통적이고 모방적인 것과 답습하는 죽음의 길로 들어선 까닭은 아마도 중국의 원료나 도구 때문일 것이라는 것이다. 셋째, 회화상의 단순화는 현대와 같이 과거의 유럽에서 결코 중요하지 않았던 게 아니었다.”¹⁰⁹⁾

위의 내용을 다시 요약하면 첫째로 사의를 강조하고, 둘째로 모방과 답습으로 이끌었던

108) 郎少君, 『現代中國畫論集』, 广西美術出版社 1995年版, p.53.

109) 谷流 編, 『林風眠淡藝錄』, 河南美術出版社, p.147.

재료와 도구를 부정하고, 셋째로 사의화의 단순화를 긍정한 것이다. 따라서 그는 전통 문인화에서 첫째의 사의와 셋째의 단순화는 비난하지 않은 것이다. 그는 사의와 단순화는 아주 복잡한 자연현상에서 그 특징 및 질량과 색채를 대표할 수 있는 것을 찾아내서 가장 흥미로운 수법으로 총체적인 의상(意想)을 표현한 것이지, 절대로 사물의 세계를 벗어났거나 추상적 관념에 빠진 수법이 아니라고 생각했다.

이 세 가지 측면은 그의 중서융합의 모색 속에 구체적으로 드러난다. 그는 유럽에서 3년간 학원과의 조형훈련을 받고 확실한 기초를 쌓았다. 재료적인 측면에서 국화 안료에 얽매이지 않았고 붓에 한정되지도 않았다. 그의 색채는 송 자기의 투명한 색의 영향을 받았다. 예를 들어 <여름>, <금붕어> 등의 작품은 자기(磁器)에서 받은 영감과 기술을 화면 속에 담아냈다. 여기서 그의 선은, 예를 들어 백로와 사녀화에서는 모필을 사용하였지만, 연필 같은 선을 그려내는데 중점을 두었고 선의 표현이 비교적 유려하여 약간 서양화의 구상이나 스케치 같아 보인다. 그리고 서양화의 면과 색채를 끌어들이 완전히 여백을 남기는 중국화의 공경(空境)을 위배하고 있다. 그는 후기 인상파와 야수파의 물상에 대한 단순화 수법을 사용하여 중국화 사의의 필묵양식을 대신하고 준법, 필법, 묵법을 버렸다. 그는 이렇게 변용된 중국화의 새로운 재료와 도구를 사용하여 서양화 관념과 심미의취를 표현하고, 동시에 화면 속에 동양문화의 철학사상을 담아냈다.

린펑미엔은 중국회화의 폐단에 대해 비판하였지만, 중국화와 서양화가 줄곧 대립적이고 충돌하는 현상은 예술교육에서 아주 중요한 문제이며 회화 예술을 아주 위험한 처지에 빠뜨릴 수 있다고 보았다. 그는 동서양 회화를 대립이 아니라 서로 보충적이고 완전한 것으로 나가는 방편으로 보았다. 즉 서양예술의 단점은 바로 동양예술의 장점이고, 동양예술의 단점은 바로 서양예술의 장점으로, 이 장단점을 서로 보완하면 신예술을 만들어낼 수 있다고 생각했던 것이다. 이는 바로 중서예술을 같은 영역에 놓고 다룬 것이다. 그에게 있어서 중국과 서양의 예술은 두개의 평등한 주체로 누가 강하고 약한지를 나눌 필요가 없는 문제였다. 이처럼 중국과 서양의 회화를 동등한 가치로 여기면서 서로 조화를 이루어 새로운 예술을 추구하려고 한 것은 당시 다른 화가들에 비해 두드러진 특징으로 부각될 수 있다.

제2절 개성적인 표현

린펑미엔이 추구한 중서 회화의 융화는 단지 중서의 장점만을 모아놓은 것이 아니다. 그

는 시각 체험을 중시하는 서양 회화의 방법으로서 전통 중국화의 개성적인 창조를 제약하던 사의(寫意)의 틀을 뛰어넘어 바라던 정서를 표현하고자 하였다. 이 때문에 그가 당시에 유행했던 서양화법을 이용해 중국화를 새롭게 하자는 주장은 바로 개성적이고 창의적인 화의(畫意)를 사용해 전통적인 사의(寫意)를 표현하자는 것이다. 그의 개성적 표현의 강조는 다음의 말에서 분명해진다.

“회화는 매우 개인적인 것이다. 개인 속에서 창조되어 나온 것이 바로 유파이다. 이는 나의 주장 또한 개인적 발로이다. 인상파는 매우 큰 유파인데 그것은 바로 이러한 점을 드러낸 것이다. 그러나 반 고흐, 고갱 등이 (개성적 표현이)모두 다르듯이 이른바 인상파 화가가 그려낸 것은 천편일률적인 것이 아니다……그러므로 예술창조의 관건은 개인적인 것이다.”¹¹⁰⁾

여기서 린펑미엔은 유파와 개인과의 관계에서 개성 창조의 가치를 언급하고 있다. 유파는 시대의 심미문화의 산물이고 공통적이지만, 개성적 가치는 여기에 개인 창조적 형식으로써 참여한다는 것이다.

그렇다면 개성과 유파와의 관계가 린펑미엔에게 어떻게 나타났을까. 그의 개성적 세계는 전통회화와 관련해서 생각해 볼 수 있다. 그의 작품에서 나타나는 세상의 흥망성쇠(興亡盛衰)적 고독감과 내향적이고 온화한 심미적 의미는 전통 문인회화의 피세(避世)적 정서를 잊고 있다고 볼 수 있다. 이는 40년대 중국의 순수예술이 사라져가는 불안정한 사회 환경 속에서 예술을 위한 인생의 추구로 나타난다. 그러나 전통 문인화가 피세(避世)적이라 한다면, 린펑미엔의 경우는 전통 수묵화를 변혁하려는 추구 자체가 바로 일종의 사회로 진입하려는 입세(入世)적 성격이 강하다. 즉 린펑미엔은 개성화된 창조를 통해서 자아의 가치를 퍼뜨리고 예술적 환상과 이상으로서 마음속의 열정을 토로한 것이다.

사람은 사회 환경 속에 살아가는 존재이기 때문에 당연히 린펑미엔의 작품 안에서 나타나는 이러한 내성적이고 온화한 심미적 정취는 20세기 중국 사회의 대 변동을 통해 복잡해져 가는 자연의 물상 안에서 그의 두드러진 성격과 품질 그리고 종합적인 색채 표현의 추구를 가져왔다. 이 때문에 그의 회화는 당시 연안의 판화 예술처럼 선명한 형식을 창조하거나 시대정신을 결합해내지는 못하였지만, 그의 객관 자연 이성에 대한 깊은 자신감과 추구는 작품 안에서 주로 내성적이고 순수하며 고상한 서정적 정취와 결합되어 나타났다.

그는 줄곧 감정이 풍부하면서도 개성적인 감정이 넘쳐흐르는 그림을 그렸으며, 전통적인 필묵 공구를 통해 고인(古人)을 넘어선 수묵의 새로운 표현법을 창조하기위해 노력했다. 그 결과 그는 선명한 형식과 풍격 안에서 전통 예술로 연결된 심미의 경지를 구축해냈다. 회화

110) 林風眠「林風眠台北答客問」, 『雄獅美術』, 1989年, 第11期.

의 구체적 형식 요소에서 볼 때 린펑미엔의 전통 수묵에서의 변혁은 주로 구도와 색채 두 가지 측면에서 집중적으로 이루어졌으며, 형식 창조를 개괄함으로써 화가의 예술적 개성을 잘 대변해 주고 있다. 이러한 50년대에서 70년대 사이에 성숙된 린펑미엔의 회화를 ‘린펑미엔 화풍’이라고 부른다.

제3절 새로운 형식으로서의 구도

중국 전통 회화에서 나타나는 독특한 화폭 형식인 권축(卷軸)과 장권(長卷)은 화면 안에서 시간과 공간을 조화롭게 구성하여 심미적 특징을 나타내는 것이다. 이는 회화를 완상(玩賞)하던 고대인들의 감상 방법으로, 그 장소에 가지 않고도 마치 그 장소에 있는 듯이 느끼게 해주는 이른바 물러나 은거하는 뜻이 하나로 조화된 것이라 할 수 있다. 근거리에서 전개시킨 화축(畫軸)을 통해 감상자는 마치 화면 안에 펼쳐진 풍부한 경관 속을 유유히 노니는 듯한 느낌을 얻을 수 있다. 서양의 유화나 벽화에도 큰 장면을 묘사하는 화폭이 있다. 그러나 유화의 두껍고 무거운 사각형 틀과 초점이 투시된 구도는 감상자로 하여금 반드시 벽에 걸고 멀리 떨어져서 보아야만 그 전체를 보거나 느낄 수 있게 한다.

과거 화가들이 선인의 구도 양식을 따랐듯이 린펑미엔도 초기의 중국화 작품에서는 전통적인 구도를 사용하기도 했다. 예를 들어 <摸索>, <人道>, <痛苦> 등의 유화작품에 사용된 가로로 긴 구도와 가득 채워진 공간은 전통적 구도를 계승한 것이다.

린펑미엔은 전통적인 회화 요소 중에 구도에서 변혁을 추구하여 1937년부터 네모난 종이 위에 사각형 구도를 그리기 시작했다. 그러나 그의 이런 캔버스 같은 사각형구도는 점점 유화보다는 수묵화에서 보다 많이 나타나게 된다. 뛰어난 구도는 내재적인 요구에서 생성되며 그림에서 구도는 시각적으로 많은 영향을 주기 때문에 사각형구도의 선택은 린펑미엔의 회화체제의 전환 및 심리변화와 아주 큰 관계가 있다고 할 수 있다. 그는 자신이 송대 회화로부터 사각형구도를 채용했다고 말한다. 확실히 남송의 소품(小品)과 그 후의 서화첩에는 이러한 사각형구도가 적지 않게 나타난다.¹¹¹⁾ 그러나 당시에 가장 보편적인 양식은 역시 입축과 횡권(橫卷)이었다. 따라서 린펑미엔이 사각형 구도를 선택한 것은 그가 전통 습관과의 거리를 두고, 현대적 느낌의 의식을 추구한 것과 관련이 있을 것이다.

이러한 구도에는 화조와 풍경, 그리고 사녀 등과 같은 가벼운 주제가 나타나며, 정물화에

111) 郎紹君, 위의 책, p.150.

서 가장 집중적으로 구현되었다. 외형은 사각형이나 안은 원형 또는 다양하게 변하는 원형이 있고, 다중의 사각형은 정물화 구도의 기본으로 사용된다. 이런 사각형 구도는 안정되면서도 모순을 통일한다. 원형은 감각만족의 형과 온화·쾌적 등이다. 사각형은 감각상에서 단단하고 힘이 있어 보인다. 사각형과 원형은 상반되면서도 같은 점이 있다. 각종 큰 접시, 잔, 화병, 화분, 꽃송이, 꽃다발 등은 모두 원형이다. 문, 창, 커튼, 사각탁자, 탁자보와 벽 등은 사각형이 많다. 그림 중에서 네모나고 둥근 것은 모두 심혈을 기울인 배치를 통해 안정과 변화, 그리고 정세(靜勢)와 동세(動勢)의 대립을 형성한다.

이런 다양한 통일 중에서 형상의 차이는 빛과 색의 변화와 평면공간의 분해에 모두 상당한 작용을 했다. 이는 중국인의 총체적 자연 관념을 표현하는데 적합하다. 하지만 이런 표현은 오랜 세월을 거치며 하나의 양식으로 굳어져버렸다. 린핑미엔 세대의 혁신화가들은 이러한 과거 양식의 타파를 목적으로 하였고, 현대 건축과 현대 생활방식에 맞춰 과거의 걸어들거나 펼쳐서 감상하는 형식이 아닌 새로운 구도를 만들어내야만 했다. 사각형의 직선과 대각선상의 힘은 모두 평행한 것으로 정지된 특징을 가진다. 또한 사각형 구도는 린핑미엔이 회화성을 강조하고 문학성을 희미하게 했던 것과 초점투시를 많이 쓰고 클로즈업식 근경을 묘사하길 좋아했던 것, 그리고 평면구성을 중시하고 특별히 깊이 있는 표현을 중시하지 않았던 것 등과 관련이 있다. 그가 추구했던 것은 단순함, 명랑함, 과단성, 그리고 뚜렷함이었다. 이러한 것들이 사각형의 바깥 틀 그 자체만으로 표현되어진다고는 할 수 없으나 린핑미엔은 사각형 안의 경물배치를 통해 이러한 표현을 완성해냈다. 사각형의 평면은 비교적 기교를 얻기는 힘들나 가용성이 커서 구도에 여러 형태로 변화를 줄 수 있다. 린핑미엔은 30년대 말에서 80년대에 이르기까지, 주로 이러한 사각형 안에서 다양한 변화를 추구했다.

제4절 서정적 색채

중국 전통회화에서 수묵을 최고로 치며 “먹으로 다섯 가지 색을 나타낸다(墨分五色)”라는 색채 언어는 농후한 초자연적 운치를 가지고 있다. 전통적인 수묵화는 서양의 근대적 전통과는 다르게 색채보다 필묵을 더 중시하기 때문에 린핑미엔이 중서회화를 융합하는 데 있어서 가장 큰 난제는 이런 전통화에서의 흑백의 색채문제를 어떻게 먹과 색의 관계 속에서 처리하는 가였다. 이것은 재료와 화법뿐 아니라, 문화 수용 및 계승과 변이까지도 관련되어있는 큰 모순이었다.

린펑미엔은 중국수묵화로는 단지 기후현상만 표현할 수 있고 빛과 시간을 표현할 수 없으며, 빛나는 색(光色)을 사용하여 사물의 규모도 표현할 수 없다고 보았다. 따라서 그는 전통적인 수묵화에 서양회화의 광색방법을 조화시켜 중국화의 표현력을 풍부히 하는데 노력을 기울였다. 그는 서양의 중체량(重体量)과 광색의 두 가지 방법을 조합하고, 전통 수묵의 흑백을 단지 검은 색으로 사용했다. 재료는 대부분 중국 것을 사용했으나, 화법과 풍격은 중서를 결합하여 사용했다.

린펑미엔의 회화에서 색채의 다양한 통일은 매우 중요하다. 일반적으로 작품에는 모두 주색조로 통일되어 있고 그 아래 풍부한 여러 작은 색이 변화를 이루고 있다. 예를 들어 린펑미엔의 해바라기 그림에서 황색이 주 색조로 쓰이고 있다. 그런데 여기에는 빛의 작용에 따라 여러 작은 황색계열의 오렌지색, 등황색, 레몬색, 황녹색 등이 아울러 사용되고 있다. 또한 배경의 갈색 커튼 속에서 각양각색의 심홍, 자색, 주홍, 군청 등이 어두운 색조 속에서 있는 듯 없는 듯하다. 이러한 모든 색은 작품 전체에서 풍부하고 신비로운 변화를 보여준다. 이렇듯 능숙하게 조화된 색채 사용이 바로 린펑미엔 그림에서 나타나는 특색이라 할 수 있다.

그가 사용하는 색채는 대부분 보색대비가 뚜렷하고 긴장과 시각적 충동을 조성하며, 생동감 있는 변화와 희극적인 분위기를 표현하는데 적합하다. 20세기 초 미래파는 일찍이 보색주의를 선언하였지만, 린펑미엔의 그림 속에서 나타나는 보색과 대비색은 이와 다르다. 그에게는 전체적으로 통일을 이루는 색조 중의 한 부분에 반항적 요소를 표현함으로써 화면을 단순하게 절반으로 나누고 있다. 이러한 표현은 다른 화가들에게서 극히 드문 것이라 할 수 있다. 그는 항상 대비색조와 풍부한 회색조를 통일하고, 분리와 긴장 그리고 모든 미세함을 묘사하여 결합하였다. 그의 많은 작품은 여전히 검정색을 기조로 하는데 능숙하고, 그 다음 점차 어두운 남색, 암자색(暗赭), 암녹색 등을 더했다. 여기에 다시 점차 숨기고 차별을 나타내는 강한색을 더함으로써 어두운 색 안에서 변화를 피하고 빛을 반사함으로써 중간색을 풍부하게하고 밝은 색을 두드러지게 한다.

이러한 특징은 그의 작품세계가 완숙기에 접어들면서 점차적으로 완전해지는 경향을 살펴볼 수 있다.

제 6장 결론

본 논문은 연구자가 수집한 도판과 문헌자료를 근거로 중국 근·현대에서 활동하였던 린 평미엔의 생애 및 그의 예술 사상 형성에 끼친 시대적 영향을 고찰하면서, 그가 이상적으로 생각하였던 중서용화론의 배경 및 형성 그리고 이에 나타난 그의 예술적 성과와 특징을 연구하였다.

제 2장에서는 린평미엔의 예술세계가 형성되었던 시대환경과 상해, 북경, 남경, 중경 등지에 형성되어있던 화단의 경향을 알아보고, 이를 다시 크게 전통과 근대라는 두 측면으로 나누어 고찰함으로써 린평미엔과 그 시대가 어떻게 서로 영향을 주고받았는지를 고찰하였다.

제 3장에서는 그의 삶과 화풍의 변화를, 기초적인 학습 능력을 배양하는 ‘성장기’, 중학교를 졸업한 다음 본격적으로 회화를 탐구하기 시작한 ‘유학기’, 귀국해서부터 학교의 교장으로서 사회활동과 미술교육에 힘썼던 ‘예술운동기’, 항일전쟁기의 도피 및 사회로부터 배척당하던 시기에 실험적인 작품을 대량 창작했던 ‘화풍 형성기’, 노년에 홍콩으로 이주한 뒤 다시 청년기 같은 창작열정을 보여준 ‘창작 전반기’ 등 모두 다섯 시대로 나눠서 살펴보고, 그의 삶이 회화예술형성에 어떠한 영향을 주었으며, 또 그의 예술사상이 당시의 예술 기조 형성에 어떠한 영향을 주었는지를 논하였다. 이와 더불어서 미술로서 사회를 개혁하고자 한 그의 예술사상 및 다양하게 양식을 변화시켜 가는 과정을 고찰하였다.

제 4장에서는 그의 인물화, 풍경화, 정물화, 화조화, 사녀화를 통해 나타나는 회화세계를 고찰하였다. 여기에선 린평미엔의 인물화의 화법 풍격을 크게 두 가지로 나눠보았다. 한 종류는 묵필로 윤곽선을 그리고 먹과 색으로 칠하는 비교적 전통 사녀에 가까운 양식이고, 또 한 종류는 채묵화를 사용하고 약간 빛을 표현했으며 신체는 대체로 평면적으로 칠하고, 먹으로 백분과의 사이에 의복무늬의 윤곽선을 그린, 대부분 반구체·반추상의 환경을 묘사한 몽롱한 분위기를 가진 유형임을 논하였다. 그의 풍경화는 주로 직접적인 사생을 하기보다 기억에 의존하여 내적 심상을 표현하고 있으며, 정물화와 화조화 및 사녀화는 린평미엔 전성기를 대표하는 중요한 회화 장르 중 하나로 항일 전쟁기에 그 전형을 이루었음을 논하였다.

제 5장은 그의 회화적인 특색에 대한 탐구로, 그가 추구했던 사의와 단순화를 중시하고 전통적인 재료와 도구사용을 부정하는, 중서의 장점을 융합해야한다는 그의 중서융합방법에 대한 연구를 통해 그의 개성적인 표현을 고찰하고 서양화의 화구 틀의 개념을 차용한 사각형 구도와 인물화·풍경화·정물화 및 그의 회화 전반에 흐르는 고요함과 슬픈 분위기를 통

해 나타나는 서정적 색채의 특성을 논하였다.

본 논문은 위의 연구를 통해 그가 어떻게 이론과 실천을 일치시켜 현대적인 회화창작에 기여하였는지를 고찰하였다. 그는 고급중서와 문학, 역사, 철학 그리고 예술을 바탕으로 회화를 탐구하였는데 프랑스 유학을 통해 배운 표현주의, 입체주의, 인상주의, 야수주의 등의 화풍, 특히 마티스나 피카소 등의 화풍은 그의 회화세계 전반에 걸쳐 중서융합 사상을 통해서 장단점을 보완하는 형태로 나타났다. 이러한 고찰을 통해 린핑미엔이 과거의 전통적인 문인화와 현대의 개인적이고 창의적인 회화 작품의 발전 과정을 이어주는 교두보적 역할을 하고 있음을 논하였다.

또한 린핑미엔이 추구한 것이 작가의 자유로운 감정표현이었다는데 주목하여 그의 회화세계를 양식뿐만 아니라 주변 환경 및 내면세계의 변화도 고찰하였다. 린핑미엔은 자유로운 정서의 표현이라는 예술의 본질문제에 깊은 관심을 가지고 중서예술의 상호 장단점을 분석했으며, 이들의 장점을 자신의 회화형식에 활용했다. 그는 진실한 미의 표현을 주장하고 인류를 위한 예술이나 예술을 위한 예술이 아닌 자연에서 배우는 것의 중요성을 강조하였다. 이를 통해 그가 일생동안 구현한 예술이란 자연이 보여준 순수한 느낌을 있는 그대로 생동감 있게 표현하려는 부단한 자기 탐색의 결과였음을 알았다. 게다가 그가 종래의 장축이나 장방형의 화면형식을 과감히 버리고 정방형의 화면 형식을 선택하여 독자적 회화양식을 확립하고자 했던 이러한 제재, 매체, 양식의 독자적인 개발은 투철한 작가의 실험정신을 입증하는 것이다.

중국 근·현대 화단을 풍미했던 쉬베이홍을 위시한 ‘수묵사실주의’와 ‘사회주의 리얼리즘’이 정치를 위한 도구로 전락함으로써 예술 본연의 의의를 실추시키고 중국 근·현대 화단의 성격을 협소하게 만들었다면, 린핑미엔이 평생을 견지한 이러한 자유로운 창작과 진실한 미에 대한 표현은 자연의 학습을 전제로 하고 있기에 예술이 기술의 노예로 전락하는 것을 경계하고 미약하게나마 반세기동안 사의(寫意)의 굴레에서 배회하고 있던 중국의 근·현대 회화가 현대를 향해 나갈 수 있는 초석을 마련했다는 데 그 의의가 있다.

그는 비록 예술운동을 추진하던 과정 속에서 자신이 이상으로 여겼던 인간의 자유와 존엄이 뿌리내릴 수 없었던 현실 속에 살았지만 그 시기를 통해 작가의 순수한 정서와 실제의 감정이 창작과정에서 매우 중요하다는 사실을 깨닫게 되었다. 이를 통해 그는 서양화 도입기의 선두 세대에 속하는 화가로서 중국의 근·현대 미술사에서 주목받고 있는 중서융합이라는 새로운 회화양식을 추구하여 서양모더니즘과 전통회화가 공존할 수 있는 가능성을 찾았고 그것을 자기화 하였다. 그의 이러한 예술세계는 근대 중국미술계에서 쉬베이홍에서 장자오화로 이어지는 인물화 경향만으로는 다 설명할 수 없는 산수화의 영역과 개혁개방의

80년대 이후의 신조 미술창작의 풍조를 설명해내는 것이다. 근대의 산수화는 린핑미엔에서 리커란으로 이어졌고 다시 또 많은 후학들을 배출해냈다. 따라서 본 논문은 동서(東西)의 문제뿐만 아니라 전통과 현대의 문제를 다루는데도 역점을 두었던 린핑미엔의 예술세계를 조명해 보았다.

린핑미엔에 나타난 여러 특색 등은 오늘날 세계미술계의 이목을 받고 있는 중국 현대미술과 관련이 깊다고 볼 수 있다. 중국 현대미술이 서양미술에서 많은 영향을 받았지만, 또한 중국 고대 미술을 토대로 발전하였다는 것을 부정 할 수 없기 때문이다. 다시 말해 린핑미엔의 예술적 고민은 오늘날 현대미술가와 동일한 양상을 띠고 있다. 이렇게 볼 때 린핑미엔이 살아 활동하였던 중국근대미술은 현대미술과 고대미술의 연결 속에서 이해될 수 있을 것이다.

참고문헌

一次資料

- 林風眠, 「東西藝術的前途」, 『東方雜誌』, 第23卷 第10号. 1926.
- 林風眠, 「藝術的藝術与社會的藝術」, 『農報星期畫報』, 第85号. 1972.
- 林風眠, 「致全國藝術界書」, 1927.
- 林風眠, 「原始人類的藝術」, 『亞破羅』, 第2期, 1928.
- 林風眠, 「我們要注意」, 『亞破羅』, 第1期, 1928.
- 林風眠, 「徒呼奈何是不行的」, 『亞破羅』, 第2期, 1928.
- 林風眠, 「中國繪畫新論」, 『亞破羅』, 第7期, 1929.
- 林風眠, 「《前奏》發刊詞」, 『前奏月刊』, 創刊号, 1930.
- 林風眠, 「美術的杭洲」, 『時事新報』, 1932.
- 林風眠, 「我們所希望的國畫前途」, 『前途』, 創刊号. 1933.
- 林風眠, 「什么是我們的坦途」, 『民國日報』, 新年特刊, 1934.
- 林風眠, 「美術界的兩個問題」, 『文嘔報』, 1957年 5月 20日.
- 林風眠, 「要認真的做研究工作」, 『美術』, 1957年 6月号.
- 林風眠, 「印象派的繪畫」, 上海人民美術出版社, 1958.
- 林風眠, 「跨入一个新的時代」, 『文嘔報』, 1959年 1月 1日.
- 林風眠, 「老年欣逢盛世」, 『文嘔報』, 1959年 9月 8日.
- 林風眠, 「回憶与怀念」, 『文嘔報』, 1962年 1月 5日.
- 林風眠, 「自序」, 『藝術從論』, 南京, 正中書局, 1936.

國文資料

- 낭소균, 「서방사조와 중국의 근대화화」, 『미술사논단』 제2호, 한국미술연구소, 서울, 1995.
- 양계초, 『중국 근대의 지식인』, 혜안, 서울, 2005.
- 리저허우, 『중국 현대사상사론』, 한길그레이트북스, 서울, 2005.
- 김중대, 「중공의 현대회화」, 『공간』, 서울, 1995.12.
- 장준석, 『중국회화사론』, 학연문화사, 서울, 2002.

- 문정희, 「중국근대미술교육과 현대미술의 영향」, 『조형』 21, 서울대학교미술대학 조형연구소, 서울, 1998.
- 미셸 오, 『세잔-시공디스커버리 총서003』, 시공사, 서울, 1996.
- 박낙규, 「신세기 중국예술의 전개; 사회주의 체제 변모와 예술」, 『예술과비평』, 서울, 1991.
- 설영년, 「신세기 중국전통미술의 현대화와 서구의 영향」, 『조형』 17, 서울대학교 미술대학조형연구소, 서울, 1994.
- 가나아트 편집부, 「특집; 중국미술의 현장」, 『가나아트』 28, 1992년 11·12월호.
- 양신 외, 「20세기의 전통회화」, 『중국회화사 삼천년』, 서울, 학고재, 1999.
- 김영나, 『서양현대미술의 기원』, 서울, 시공사, 1996.
- 크레그 클루나스, 『새롭게 읽는 중국의 미술』, 서울, 시공아트, 2007.
- 한정희, 「중국근대회화의 성격」, 『미술사학』 9, 서울대학교 미술사학연구회, 서울, 1995.
- 허영환, 「신중국의 국화 개혁정책 고찰」, 『근대한국미술논총』, 서울, 학고재, 1992.
- 서경동 외, 『대륙을 품어 화폭에 담다』, 고래실, 서울, 2002.

中文資料

- 谷流, 『林風眠談藝泉』, 河北美術出版社, 1999.
- 李靜, 『林風眠話論』, 河南人民出版社, 1999.
- 郎紹君, 『現代中國繪畫論』, 广西美術出版社, 1999.
- 梅墨生, 『現代書畫家批評』, 北京圖書館出版社, 1999.
- 郎紹君, 『林風眠』, 河北教育出版社, 2002.
- 林風眠百歲誕辰紀念畫冊文集編論委員會, 『林風眠之路』中國美術學院出版社, 1999.
- 黃丹摩 外, 『徐悲鴻與林風眠』, 遼寧美術出版社, 2002.
- 楊秋林, 『林風眠』, 中國人民大學出版社, 2005.
- 孔新苗 外, 『中西美術比較』, 山東畫報出版社, 2002.
- 郎紹君, 「林風眠研究的精神內涵」, 『林風眠研究文集』, 中國美術學院出版社, 1995.
- 米谷, 「我愛林風眠的畫」, 『美術』, 第2期, 1961.
- 北京出版社 編, 『京劇大觀』, 北京出版社, 1989.
- 上海博物館 編, 『海上名畫家精品展』, 上海博物館, 1991.
- 石崇明, 「爲什麼陶醉-對我愛林風眠的畫」, 『美術』, 第4期, 1963.

- 宋伯雄 外, 『中國西畫五十年;1898-1949』, 人民美術出版社, 1986.
- 艾青, 「論林風眠畫集-彩色的侍-」, 『林風眠全集』, 天津人民美術出版社, 1994.
- 李超, 『上海油畫史』, 上海人民出版社, 1995.
- 李文錚, 「蔡元培器重林風眠」, 『林風眠論』, 浙江美術學院出版社, 1990.
- 劉曦林, 「林風眠与美術教育」, 『林風眠研究文集』, 中國美術學院出版社, 1995.
- 李小山 外, 『中國現代繪畫』, 江蘇美術出版社, 1986.
- 万青力 外, 『中國現代繪畫史-當代之部』, 2004.
- 許志浩, 『1911-1949 中國美術期刊過眼錄』, 上海繪畫出版社, 1990.
- 黃丹摩 外, 『徐悲鴻与林風眠』, 遼寧美術出版社, 2002.
- 包立民, 「徐林首次會面考異」, 『明報月刊』, 1991年 9月号.
- 張桐瑀, 「林風眠」, 『近代中國畫進正的100位畫家』, 海南出版社, 2003.

參考論文

- 김현영, 『林風眠(1900-1991)의 藝術思想과 繪畫世界』, 홍익대학교 대학원, 2000.
- 방영애, 『林風眠에 대한 研究』 홍익대학교 대학원, 2003.
- 조송식, 「『도화견문지』에 나타난 곽약허의 예술사상」, 『미학』 제49집(봄), 2007.
- 박순철, 「서비홍의 중국화 개량운동에 관한 연구」, 홍익대학교 석사논문, 1991.
- 함진숙, 『쉬뻬이홍(徐悲鴻)회화 및 회화이론 연구』, 조선대학교 대학원, 2006.
- 김우석, 「寶蓮燈 이야기의 연원과 변주」, 中國語文學誌, 제 14집, 2003년 12월.
- 張 玲, 『從林風眠的調和論看近現代中國畫的中西融合』, 福建師範大學, 2004.
- 張成子, 『論林風眠繪畫藝術』 湖南師範大學, 2006.
- 李秀康, 『論林風眠的“調和中西”藝術觀』, 南京師範大學, 2006.
- 郭 利, 『林風眠藝術教育思想研究』, 湖南師範大學, 2006.
- 章文濟, 『從林風眠到吳冠中』, 南京藝術學院大學, 2003.

도판목록

* 작품명, 상태, 크기(세로X가로cm), 제작연도, 소장처 순

- 도1) <民間(北京街頭)>, 화폭에 유화, 크기미상, 1926, 소장처미상.
- 도2) <人類的痛苦>, 화폭에 유화, 크기미상, 1929, 소장처미상.
- 도3) <摸索>, 화폭에 유화, 크기미상, 1924, 소장처미상.
- 도4) <悲哀>, 화폭에 유화, 크기미상, 1934, 소장처미상.
- 도5) <裸女>, 화폭에 유화, 크기미상, 1934, 소장처미상.
- 도6) <構圖>, 화폭에 유화, 크기미상, 1934, 소장처미상.
- 도7) <人道>, 화폭에 유화, 크기미상, 1929, 소장처미상.
- 도8) <肖像>, 종이에 채묵, 37x41, 약 40년대, 소장처미상.
- 도9) <技樂>, 종이에 채묵, 67X67, 약 50년대말, 상해중국화원소장.
- 도10) <京劇人物>, 종이에 채묵, 67.5x67, 1950, 마웨이젠(馬維建)소장.
- 도11) <霸王別姬>, 화폭에 유화, 48x54, 50년대, 소장처미상.
- 도12) <宇宙鋒>, 종이에 채묵, 51x41.5, 1972, 마웨이젠(馬維建)소장.
- 도13) <宝蓮灯(壁山救母)>, 종이에 채묵, 70x68, 약 50년대중반, 마웨이젠(馬維建)소장.
- 도14) <武松殺嫂>, 종이에 채묵, 35x35, 약 80년대, 개인소장.
- 도15) <芦花蕩>, 종이에 채묵, 크기미상, 약80년대, 소장처미상.
- 도16) <白蛇傳>, 종이에 채묵, 32.5x32.5, 약 80년대말, 풍엽(馮叶)소장.
- 도17) <南天門>, 종이에 채묵, 83.5x151.8, 1989, 개인소장.
- 도18) <火燒赤壁>, 종이에 채묵, 68.5x135, 1985, 마웨이젠(馬維建)소장.
- 도19) <宝蓮灯>, 종이에 채묵, 66.6x66.6, 약 50년대초, 홍콩메이지러우(梅洁樓)소장.
- 도20) <籬笆女人>, 종이에 채묵, 68x68, 1948, 소장처미상.
- 도21) <仕女>, 종이에 채묵, 67.5x67.5, 1947년, 소장처미상.
- 도22) <綠衣女>, 종이에 채묵, 67x69, 약 50년대, 소장처미상.
- 도20-1) <人生百太-戲如人生>, 종이에 채묵, 68x68, 약80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도23-2) <人生百太-勞作>, 종이에 채묵, 68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도23-3) <人生百太-孤獨>, 종이에 채묵, 68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도23-4) <人生百太-尋求>, 종이에 채묵, 59x40, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.

- 도23-5) <人生百太-等待>, 종이에 채묵, 68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도23-6) <人生百太-捕>, 종이에 채묵, 68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도23-7) <人生百太-逃>, 종이에 채묵, 67.5x67.5, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도23-8) <人生百太-護>, 종이에 채묵, 68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도23-9) <人生百太-問>, 종이에 채묵, 68.5x68.5, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.
- 도24-1) <噩夢-打麻雀>, 종이에 채묵, 69x69, 1978, 개인소장.
- 도24-2) <噩夢>, 종이에 채묵, 84x152, 1989, 소장처미상.
- 도25) <痛苦>, 종이에 채묵, 151x83.5, 80년대후기, 소장처미상.
- 도26-1) <基督>, 종이에 채묵, 68.5x135.5, 1978, 소장처미상.
- 도26-2) <基督>, 종이에 채묵, 크기미상, 80년대후기, 소장처미상.
- 도27) <屈原>, 종이에 채묵, 68.2x68.8, 1989, 소장처미상.
- 도28) <風景>, 종이에 채묵, 33.5x34, 1938, 소장처미상.
- 도29) <村落>, 종이에 채묵, 33.5x34, 약 40년대초, 소장처미상.
- 도30) <漁家>, 종이에 채묵, 34x42, 약 40년대초, 소장처미상.
- 도31) <江舟>, 종이에 채묵, 69x68, 40년대, 소장처미상.
- 도32) <山水>, 종이에 수묵, 크기미상, 1943, 준웨이탕(駿輝堂)소장.
- 도33) <秋艷>, 종이에 채묵, 69.5x65, 50년대, 소장처미상.
- 도34) <孤鷺>, 종이에 채묵, 68x68, 연도미상, 개인소장.
- 도35) <秋>, 종이에 채묵, 69x69, 1978, 개인소장.
- 도판36-1) <黃山>, 종이에 채묵, 크기미상, 80년대, 소장처미상.
- 도판36-2) <黃山>, 종이에 채묵, 크기미상, 80년대, 소장처미상.
- 도37) <雪山>, 종이에 채묵, 크기미상, 80년대, 소장처미상.
- 도38) <風景>, 종이에 채묵, 크기미상, 80년대, 소장처미상.
- 도39) <黃花綠果細頸壺>, 종이에 채묵, 67x67, 약 40년대, 소장처미상.
- 도40) <玻璃缸金魚>, 종이에 채묵, 66x67, 약 40년대, 소장처미상.
- 도41) <綠果雙耳罐>, 종이에 채묵, 크기미상, 약 40년대, 소장처미상.
- 도42) <綠果細頸壺>, 종이에 채묵, 67.5x68, 약40년대, 소장처미상.
- 도43) <一束花>, 종이에 채묵, 66x69, 약 40년대, 소장처미상.
- 도44) <藍色花>, 종이에 채묵, 66x67.8, 1947, 소장처미상.
- 도45) <百合>, 종이에 채묵, 69x67, 50년대, 소장처미상.
- 도46) <器皿>, 종이에 채묵, 66x69.5, 50년대, 소장처미상.

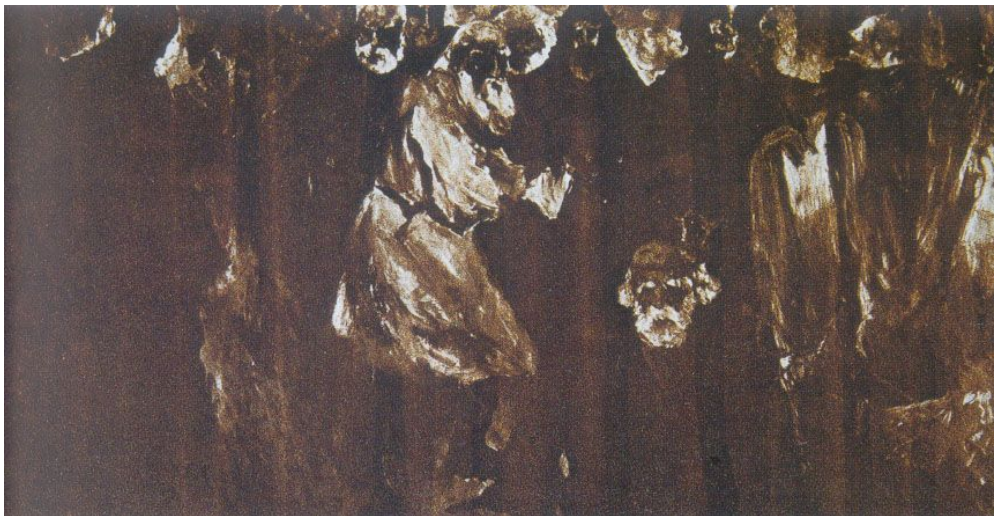
- 도47) <三只梨>, 종이에 채묵, 크기미상, 60년대, 소장처미상.
- 도48) <綉球花>, 종이에 채묵, 크기미상, 1965, 소장처미상.
- 도49) <藍花綠果>, 종이에 채묵, 크기미상, 60년대, 소장처미상.
- 도50) <菖蘭>, 종이에 채묵, 69x66, 1961년, 소장처미상.
- 도51) <三鶴圖>, 종이에 채묵, 크기미상, 연도미상, 소장처미상.
- 도52-1) <丹頂鶴>, 종이에 채묵, 150x39.5, 1930, 소장처미상.
- 도52-2) <丹頂鶴>, 종이에 채묵, 66x68, 1947, 소장처미상.
- 도53) <學步>, 종이에 채묵, 크기미상, 약 40년대, 소장처미상.
- 도54-1) <猫頭鷹>, 종이에 수묵, 크기미상, 1945, 소장처미상.
- 도54-2) <猫頭鷹>, 종이에 채묵, 45x45, 1978, 소장처미상.
- 도54-3) <猫頭鷹>, 종이에 채묵, 70x70, 1978, 소장처미상.
- 도54-4) <猫頭鷹>, 종이에 채묵, 32x32, 1990, 풍엽(馮叶)소장.
- 도55-1) <鴉>, 종이에 채묵, 36X34, 1950년대, 상해미술가협회소장.
- 도55-2) <鴉>, 종이에 채묵, 68x68, 1960, 개인소장.
- 도56) <烏鴉>, 종이에 수묵, 크기미상, 연도미상, 소장처미상.
- 도57) <鷄>, 종이에 수묵, 35x34, 50년대, 소장처미상.
- 도58) <櫻花小鳥>, 종이에 채묵, 크기미상, 약60년대, 소장처미상.
- 도59) <冬日>, 종이에수묵, 33x33, 약 60년대초, 상해미술가협회소장.
- 도60) <東坡訪僧圖>, 종이에 채묵, 48.7x51.2, 약 40년대, 소장처미상.
- 도61) <游園>, 종이에 채묵, 크기미상, 1940, 소장처미상.
- 도62) <三姐妹>, 종이에 채묵, 67x67, 40년대, 소장처미상.
- 도63) <仕女>, 종이에 채묵, 66X69, 약 50년대, 소장처미상.
- 도64) <白衣女>, 종이에 채묵, 69X69, 약 60년대, 소장처미상.
- 도65) <蓮花仕女>, 종이에 채묵, 크기미상, 약 60년대, 소장처미상.
- 도66) Matisse, Henri, <안락의자에 앉은 여인>, 화폭에 유화, 46.8 x 39.1,
1918 - 19, Saint Louis Art Museum, Missouri.



도1) <民間(北京街頭)>, 화폭에 유화, 크기미상, 1926, 소장처미상.



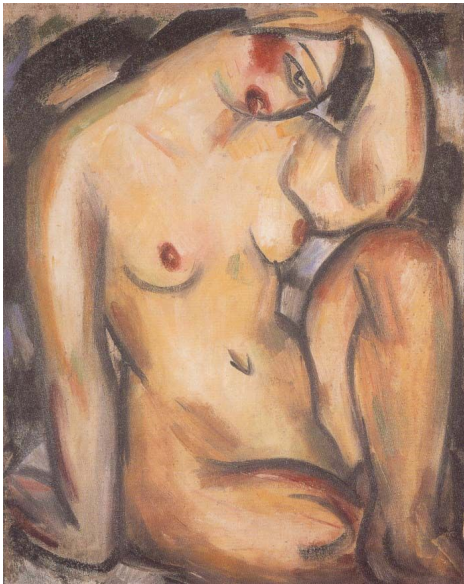
도2) <人類的痛苦>, 화폭에 유화, 크기미상, 1929, 소장처미상.



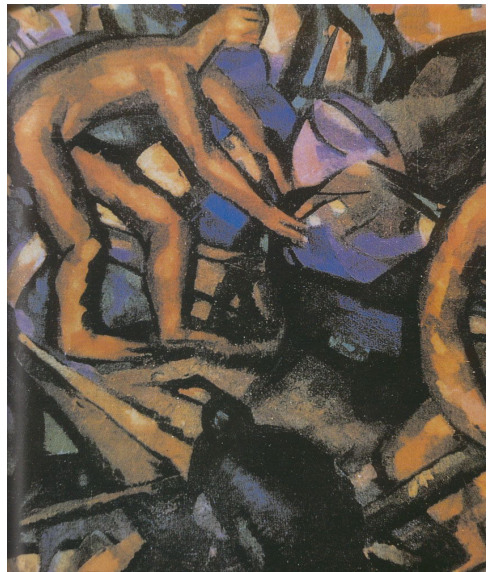
도3) <摸索>, 화폭에 유화, 크기미상, 1924, 소장처미상.



도4) <悲哀>, 화폭에 유화, 크기미상, 1934, 소장처미상.



도5) <裸女>, 화폭에 유화, 크기미상, 1934, 소장처미상.



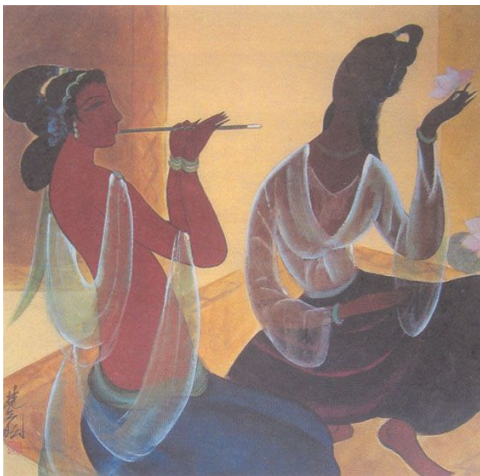
도6) <构图>, 화폭에 유화, 크기미상, 1934, 소장처미상.



도7) <人道>, 화폭에 유화, 크기미상, 1929, 소장처미상.



도8) <肖像>, 종이에 채묵, 37x41, 약 40년대, 소장처미상.



도9) <技樂>, 종이에 채묵, 67X67, 약 50년대말, 상해중국화원소장.



도10) <京劇人物>, 종이에 채묵, 67.5x67, 1950, 마웨이젠(馬維建)소장.



도11) <霸王別姬>, 화폭에 유화, 48x54,
50년대, 소장처미상.



도12) <宇宙鋒>, 종이에 채묵, 51x41.5, 1972,
마웨이젠(馬維建)소장.



도13) <宝蓮灯(壁山救母)>, 종이에 채묵, 70x68,
약 50년대중반, 마웨이젠(馬維建)소장.



도14) <武松殺嫂>, 종이에 채묵, 35x35,
약 80년대, 개인소장.



도15) <芦花蕩>, 종이에 채묵, 크기미상,
약80년대, 소장처미상.



도16) <白蛇傳>, 종이에 채묵, 32.5x32.5,
약 80년대말, 풍엽(馮叶)소장.



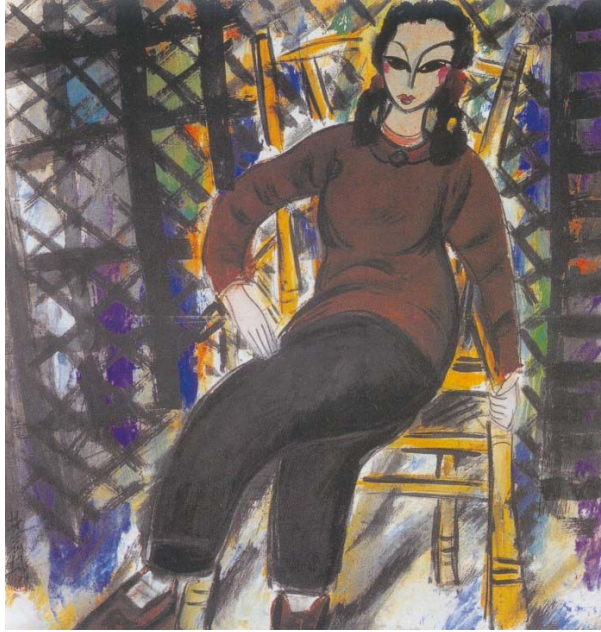
도17) <南天門>, 종이에 채묵, 83.5x151.8, 1989, 개인소장.



도18) <火燒赤壁>, 종이에 채묵, 68.5x135, 1985, 마웨이젠(馬維建)소장.



도19) <宝蓮灯>, 종이에 채묵, 66.6x66.6, 약 50년대초, 홍콩메이지러우(梅洁樓)소장.



도20) <籬笆女人>, 종이에 채묵, 68x68, 1948, 소장처미상.



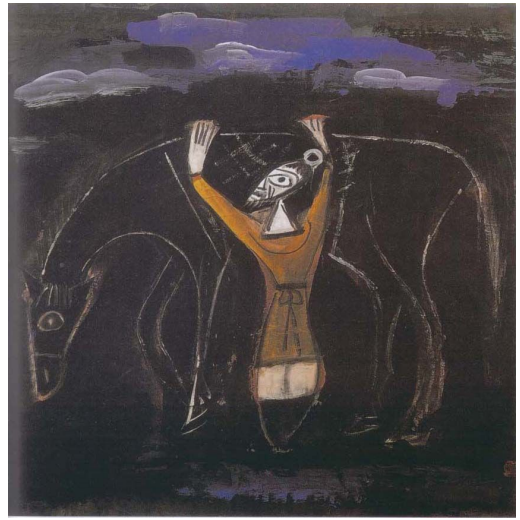
도21) <仕女>, 종이에 채묵, 67.5x67.5, 1947년,
소장처미상.



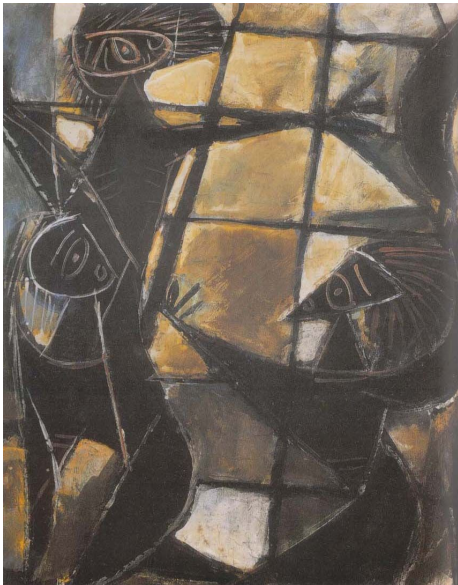
도22) <綠衣女>, 종이에 채묵, 67x69,
약 50년대, 소장처미상.



도20-1) <人生百太-戲如人生>, 종이에 채묵,
68x68, 약80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



도23-2) <人生百太-勞作>, 종이에 채묵,
68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



도23-3) <人生百太-孤獨>, 종이에 채묵,
68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



도23-4) <人生百太-尋求>, 종이에 채묵, 59x40,
약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



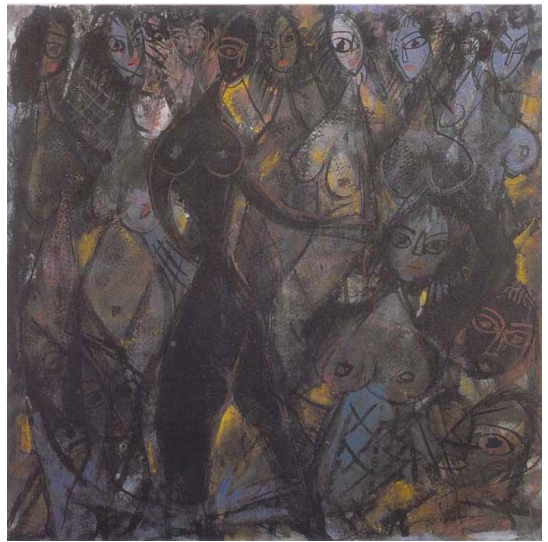
도23-5) <人生百太-等待>, 종이에 채묵,
68x68, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



도23-6) <人生百太-捕>, 종이에 채묵, 68x68,
약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



도23-7) <人生百太-逃>, 종이에 채묵,
67.5x67.5, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



도23-8) <人生百太-護>, 종이에 채묵, 68x68,
약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



도23-19 <人生百太-問>, 종이에 채묵,
68.5x68.5, 약 80년후기, 풍엽(馮叶)소장.



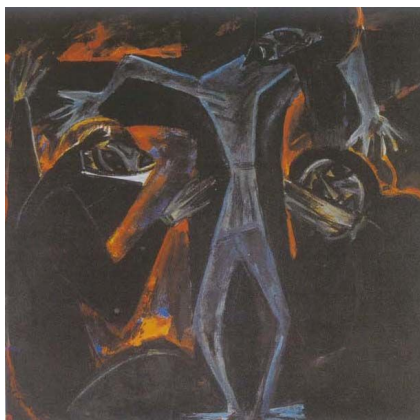
도24-1) <噩夢-打麻雀>, 종이에 채묵, 69x69,
1978, 개인소장.



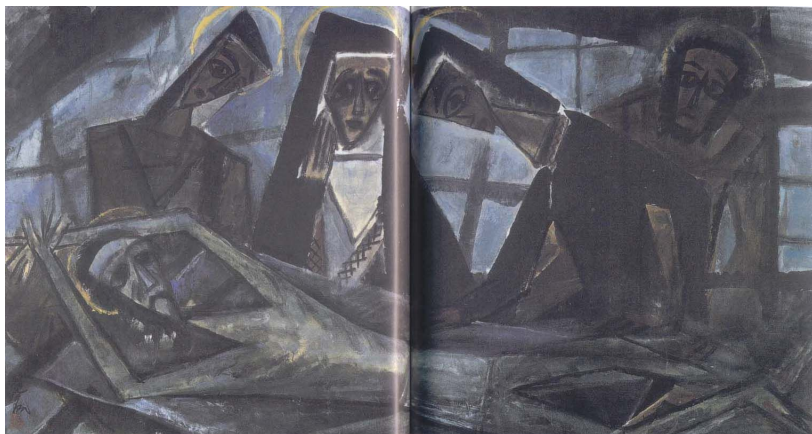
도24-2) <噩夢>, 종이에 채묵, 84x152, 1989, 소장처미상.



도25) <痛苦>, 종이에 채묵, 151x83.5, 80년대후기, 소장처미상.



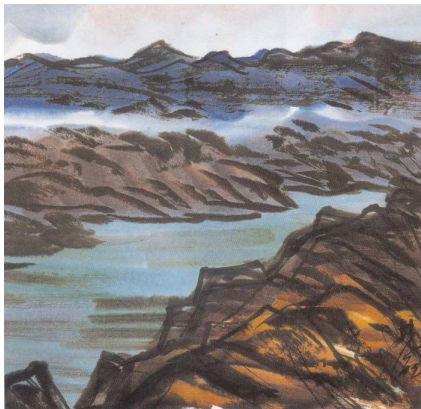
도26-1) <基督>, 종이에 채묵, 68.5x135.5, 1978, 소장처미상.



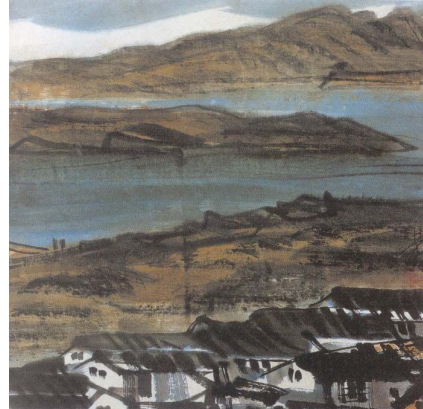
도26-2) <基督>, 종이에 채묵, 크기미상, 80년대후기, 소장처미상.



도27) <屈原>, 종이에 채묵, 68.2x68.8, 1989, 소장처미상.



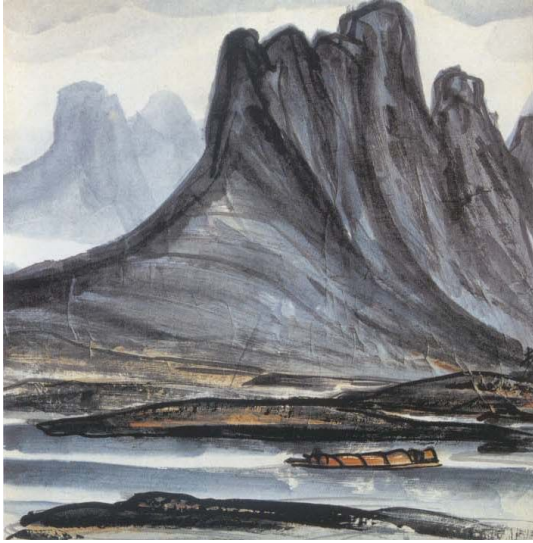
도28) <風景>, 종이에 채묵, 33.5x34, 1938, 소장처미상.



도29) <村落>, 종이에 채묵, 33.5x34, 약 40년대초, 소장처미상.



도30) <漁家>, 종이에 채묵, 34x42, 약 40년대초, 소장처미상.



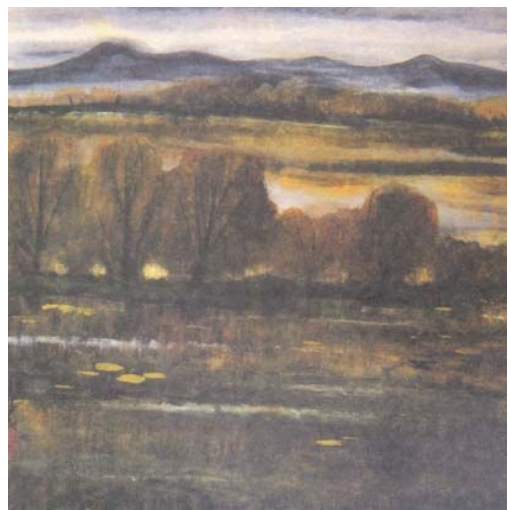
도31) <江舟>, 종이에 채묵, 69x68, 40년대,
소장처미상.



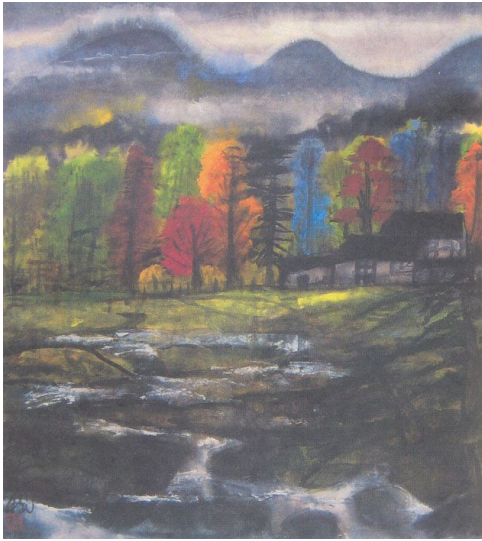
도32) <山水>, 종이에 수묵, 크기미상,
1943, 준휘이탕(駿輝堂)소장.



도33) <秋艷>, 종이에 채묵, 69.5x65, 50년대,
소장처미상.



도34) <孤鷺>, 종이에 채묵, 68x68,
연도미상, 개인소장.



도35) <秋>, 종이에 채묵, 69x69, 1978,
개인소장.



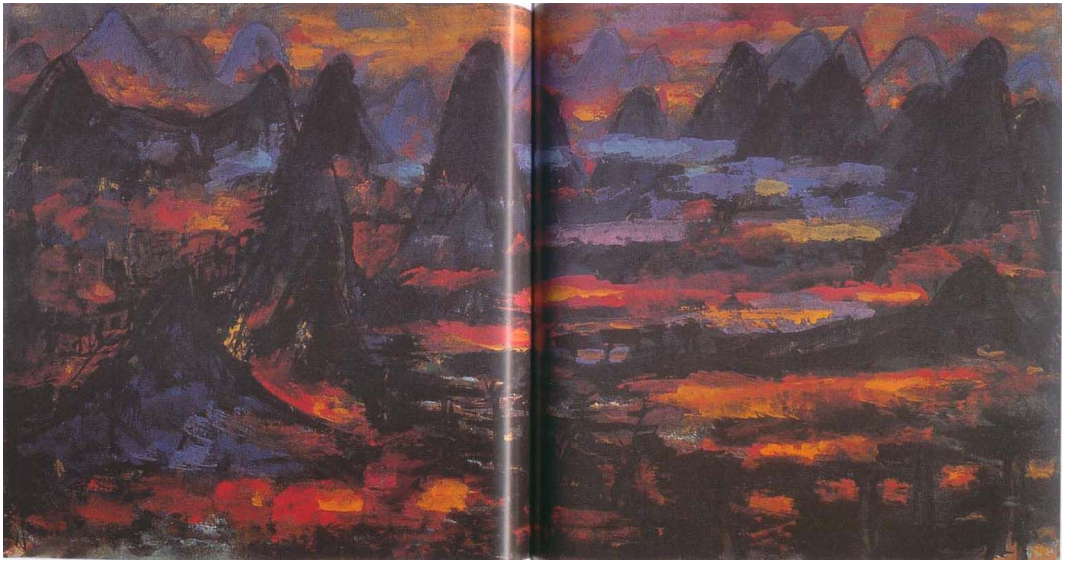
도판36-1) <黃山>, 종이에 채묵, 크기미상,
80년대, 소장처미상.



도판36-2) <黃山>, 종이에 채묵, 크기미상,
80년대, 소장처미상.



도37) <雪山>, 종이에 채묵, 크기미상,
80년대, 소장처미상.



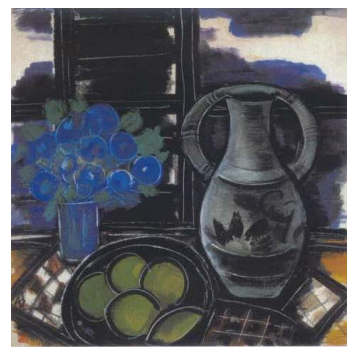
도38) <風景>, 종이에 채묵, 크기미상, 80년대, 소장처미상.



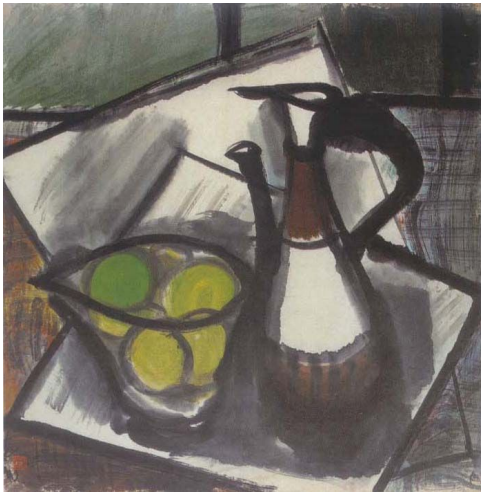
도39) <黃花綠果細頸壺>, 종이에 채묵, 67x67, 약 40년대, 소장처미상.(왼쪽)



도40) <玻璃缸金魚>, 종이에 채묵, 66x67, 약 40년대, 소장처미상.(가운데)



도41) <綠果雙耳罐>, 종이에 채묵, 크기미상, 약 40년대, 소장처미상.(오른쪽)



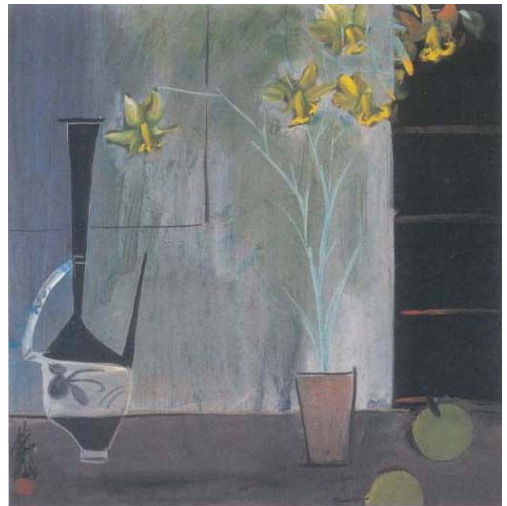
도42) <綠果細頸壺>, 종이에 채묵, 67.5x68,
약40년대, 소장처미상.



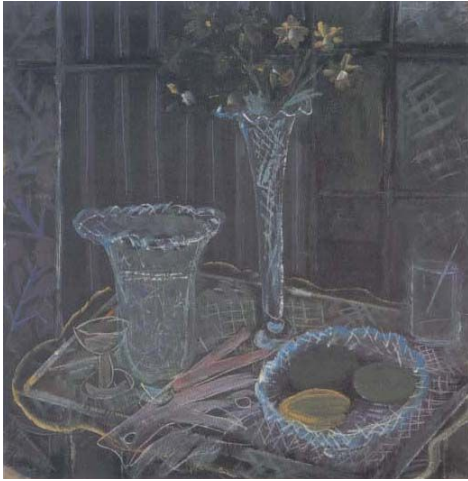
도43) <一束花>, 종이에 채묵, 66x69,
약 40년대, 소장처미상.



도44) <藍色花>, 종이에 채묵, 66x67.8,
1947, 소장처미상.



도45) <百合>, 종이에 채묵, 69x67, 50년대,
소장처미상.



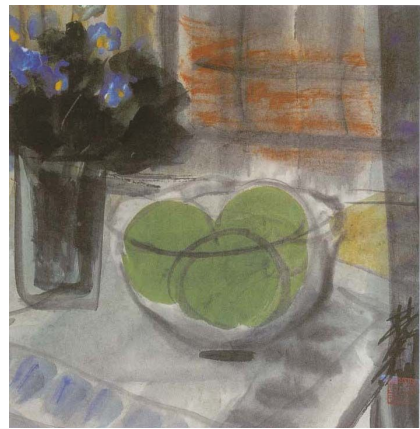
도46) <器皿>, 종이에 채묵, 66x69.5
50년대, 소장처미상.



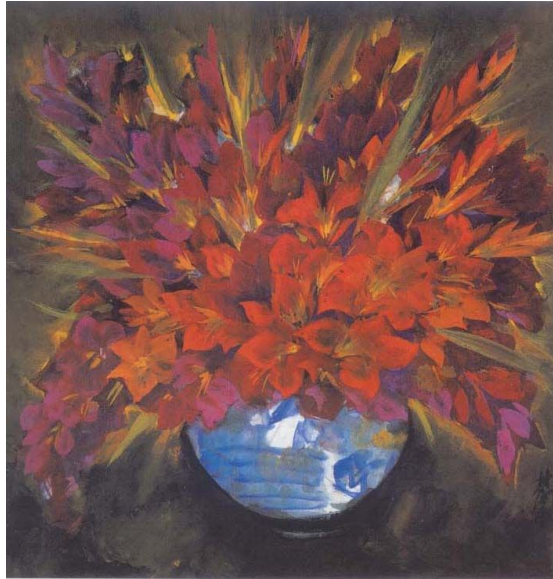
도47) <三只梨>, 종이에 채묵, 크기미상,
60년대, 소장처미상.



도48) <綉球花>, 종이에 채묵, 크기미상, 1965,
소장처미상.



도49) <藍花綠果>, 종이에 채묵,
크기미상, 60년대, 소장처미상.



도50) <菖蘭>, 종이에 채묵, 69x66, 1961년, 소장처미상.



도51) <三鶴圖>, 종이에 채묵, 크기미상, 연도미상, 소장처미상.



도52-1) <丹頂鶴>, 종이에 채묵, 150x39.5,
1930, 소장처미상.



도52-2) <丹頂鶴>, 종이에 채묵, 66x68,
1947, 소장처미상.



도53) <學步>, 종이에 채묵, 크기미상,
약 40년대, 소장처미상.



도54-1) <貓頭鷹>, 종이에 수묵, 크기미상,
1945, 소장처미상.



도54-2) <猫頭鷹>, 종이에 채묵,
45x45, 1978, 소장처미상.



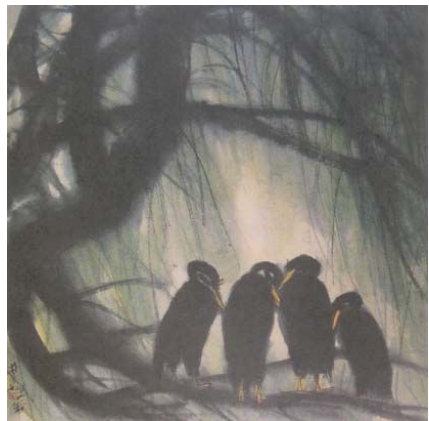
도54-3) <猫頭鷹>, 종이에 채묵, 70x70,
1978, 소장처미상.



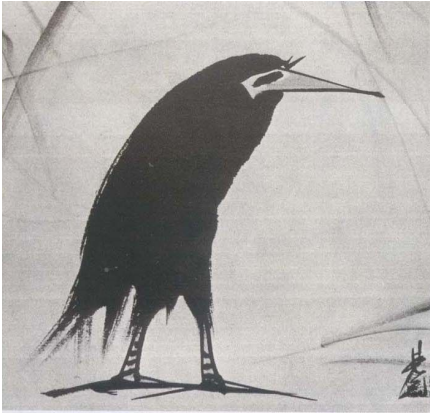
도54-4) <猫頭鷹>, 종이에 채묵, 32x32, 1990, 풍엽(馮叶) 소장.



도55-1) <鴉>, 종이에 채묵, 36X34,
1950년대, 상해미술가협회 소장.



도55-2) <鴉>, 종이에 채묵, 68x68,
1960, 개인소장.



도56) <烏鴉>, 종이에 수묵, 크기미상,
연도미상, 소장처미상.



도57) <鷄>, 종이에 수묵, 35x34,
50년대, 소장처미상.



도58) <櫻花小鳥>, 종이에 채묵,
크기미상, 약60년대, 소장처미상.



도59) <冬日>, 종이에 수묵, 33x33,
약 60년대초, 상해미술가협회 소장.



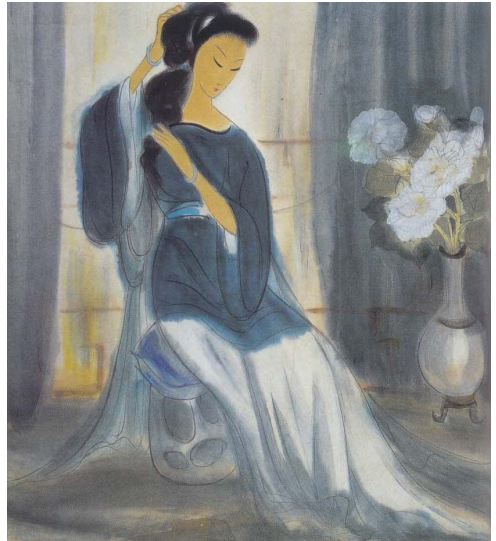
도60) <東坡訪僧圖>, 종이에 채묵, 48.7x51.2,
약 40년대, 소장처미상.



도61) <游園>, 종이에 채묵, 크기미상,
1940, 소장처미상.



도62) <三姐妹>, 종이에 채묵, 67x67, 40년대,
소장처미상.



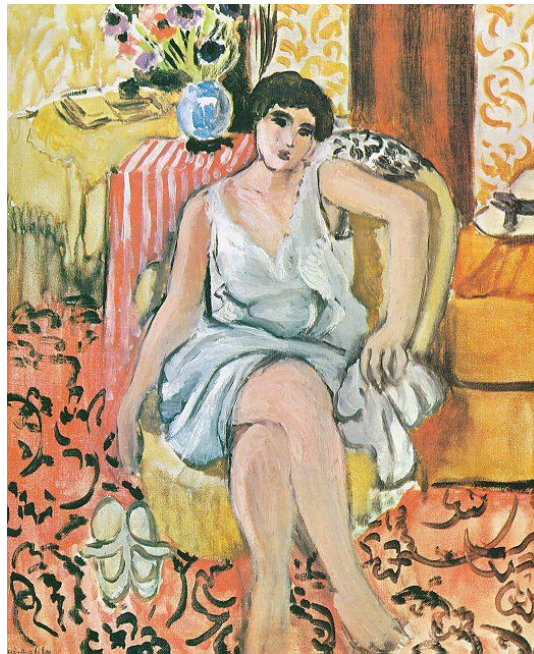
도63) <仕女>, 종이에 채묵, 66X69,
약 50년대, 소장처미상.



도64) <白衣女>, 종이에 채묵, 69X69, 약 60년대, 소장처미상.



도65) <蓮花仕女>, 종이에 채묵, 크기미상, 약 60년대, 소장처미상.



도66) Matisse, Henri, <안락의자에 앉은 여인>, 화폭에 유화, 46.8 x 39.1, 1918 - 19, Saint Louis Art Museum, Missouri.

저작물 이용 허락서

학 과	미학미술사	학 번	10311309	과 정	석사
성 명	한글 : 권 은 애 한문 : 權 銀 愛 영문 : KWON EUN AE				
주 소	광주광역시 남구 봉선동 봉선 1로 모아2차 106-502				
연락처	E-mail : senef@hanmail.net				
논문제목	한글 : 린펑미엔의 회화세계연구				
	영문 : A Study on Lin Feng Mian's Art Theory and His Paintings				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
7. 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의() 반대()

2009년 2월

저작자 : 권 은 애 (인)

조선대학교 총장 귀하